twórczość

SIERPIEŃ 1958

tof Kamil Baczyński ·
sław Jastrun · Jan
owski · Borys Pas-
· Hanna Mortkowicz
owa · Paweł Jasie-
Zbigniew Bieńkowski

twórczość

SIERPIEŃ 1958 ROK

8

twórczość

ROK XIV SIERPIEŃ 1958 NR 8

SPIS TREŚCI

Krzysztof Kamil Baczyński

PODRÓŻ W NATURĘ DNI NIENAWIŚCI MOMENT WIECZNOŚCI
PODRÓŻE * * * (TEDY PRZEZ WZGÓRZA...) POŻEGNANIE
ŻAŁOSNEGO STRZELCA
(posłowie *Kazimierza Wyki*)
str. 5

Andrzej Ziemilski

NAJPROSTSZA
str. 12

Mieczysław Jastrun

MILCZĄCE MONOLOGI
(fragment)
str. 37

Jan Parandowski

TRZECIA WIOSNA
str. 40

Stefan Flukowski

SANDOMIERZ WIŚLANA FALA
str. 60

Borys Pasternak

FALE
(przełożył *Wiktor Woroszylski*)
str. 63

Hanna Mortkowicz Olczakowa

WSPOMNIENIE O ZOFII NAŁKOWSKIEJ
str. 72

Kazimierz Wyka

NOTATKI O ZBIERANIU GŁOSÓW
str. 81

Paweł Jasienica

Z DZIEJÓW KULTURY
str. 91

Zbigniew Bieńkowski

GRANICE SARTRE'A
str. 109

Książka miesiąca

Włodzimierz Maciąg

PODRÓŻ DO ARKADII
str. 116

Wśród książek

LIRYKA ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ — *Janusz Sławiński*
str. 124

NOWA POEZJA — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 127

O SATYRACH PACZKOWSKIEGO — *Michał Głowiński*
str. 136

POSZUKIWANIA JĘZYKOWE — *Michał Głowiński*
str. 139

„PRZEŚWITY" ADOLFA RUDNICKIEGO — *Andrzej Kijowski*
str. 143

LOS SIĘ NIE ZMIENIA... — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 145

SPÓŹNIONY DEBIUT — *Wanda Leopold*
str. 147

Na widnokręgu

„POTOP" — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 149

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 150

GRZECH POPRAWNOŚCI — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 153

MUZA TENNESSEE WILLIAMSA — *Bronisław Wiśniowski*
str. 156

SZTUKA DZISIEJSZA — *Halina Mianowska*
str. 162

SŁOWIAŃSKA TEORIA LITERATURY W AMERYCE — *Janina Frentzel*
str. 164

VERCORS — MORALISTA ZAWODOWY — *zb*
str. 169

DYSKUSJA PRZEDZJAZDOWA — *René Śliwowski*
str. 171

Noty
str. 175

REDAKTOR NACZELNY:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21

Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

Cena numeru zł 10.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty:

kwartalnej	zł 30.—
półrocznej	zł 60.—
rocznej	zł 120.—

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 4076/c z dnia 2.7.58 r. Nakład 4857. Druk ukończono w sierpniu 1958 r. A-88

Krzysztof Kamil Baczyński
(21. I. 1921 – 4. VIII. 1944)

PODRÓŻ W NATURĘ

Par les soirs bleus d'été j'irai
dans les sentiers.
Rimbaud

1

Starym szlakiem powrotnych łabędzi
wiosna wróci jak balon wzdęty białym ciepłem
na ramionach drzew ogorzałych od słońca
skwar południa rozwiesi płachty nieba skrzepłe

2

Skwarne zwierzyńce miast
odklejone od stóp opadną w dół kotlin
zasianych piołunem gęstym i miętą
w ciecz topniejący skwar
obłoki w błękit przekropli
spłynie w wonne pola trawą świeżo zżętą
jak rzeką

3

Natura — otchłań
zieleniejąca na krańcach błękitu
wejdziemy w prężne powietrze górskich strumieni
w puszczę — łuk morza ucichły chłodem wśród skwaru
w ciche kopuły wite na ptakach jak wieniec
w mroczne sklepienie poszumu rozdarte świstem
ptaków
niżej

4

W bujnym zielonym bambusie trzcina kołysze jak szelest
dżungla zielonym ciepłem owionie dźwięk brązu
— ciało
słońce na białych diunach piasek w poszum zmiele
wieczór opadnie w oczy uśmiechniętym bonzą

5

A noc wilgotnym ciałem otrze się w mgły zieleń
dżungla paruje w górę mokrą mgiełką potu

Uśniemy w zapach włosów jak w morze — kołysem
kiedy mewy przebiją błękit bielą lotu.

1939

DNI NIENAWIŚCI

Trzeba nam było długo iść w nienawiść
(roztarty w gwiazdy kryształ chrupał nam pod butem)
i dni w przegniły, żółty blask rozkrwawić
na bezoblicze iść pod zwiędłą nutę
z chrypnących gardeł zdartą suchym skrzekiem.
. . . . . .
w bryzgi i sople krwi cuchnącej trupem
idzie się tędy, by się stać człowiekiem.
. . . . . .
A nocą więdły w oknach ciche okiennice
i czerń wsychała z błotem w szorstki, ciężki drelich,
żeby ją świt odkruszył, którym niebo pęka
świt — jeszcze jeden granat spadły w gęstej bieli.

A nocą okna w obcych, pustych miastach
pluły nam nienawiścią w czarny kontur twarzy
i szczekały po nocach charczącym budzikiem
dalekich karabinów,
by usta nam sparzyć,
i budziły gwałtownym, z żył wyprutym krzykiem
który sypał się w czaszce w rozpalony ołów.
. . . . . .

a potem znowu było dno nawisłe ciszą
i znów przelewające szprychy w ciemność — koło.

Zostaną
noce ukrzyżowane zamarzłymi snami
zostaną oczy z mroków wyrżnięte w łez kryształ
i oczy, które wykwitną przegniłe —
— niezapominajkami.

1939

MOMENT WIECZNOŚCI

Kiedy czas — kościół rozparty w staw — cmentarz
przebrnie po uda w dzwonach leniwych w południe,
powstanie wieczna niedziela — przestrzeń błękitnoświęta,
zapalić lazur światła od mglistych majolik złudniej.
Wtedy w przestrzeń zapadnę cichym opadem Atlantyd.
Oceany jak stepy wysoko przeszumią pod słońcem
horyzonty rozpękną światłem w półkoliste rampy
dwa napięcia błękitu odprężą się w dwie równoległe.
. . . . . .
i usnę...
w falującym łanie ścichłych dzwonów
oceany — kolumny błękitu nie zmilkną odpływem
o zmierzchu,
wysoko szumią powierzchnie od nieba bledsze i cichsze
oczy — dwa dzwony tłukące kryształ
nie zgasną jak co dzień w szorstkim, chłodnym wichrze.
Obojętnie się przejdą przez dna zarośnięte rybami
jak sznur pereł zerwany niechwytne spadają przez błękit.

Matowe słońce w którym lazur zamilkł
przesunie dłonią po grzywach poczochranych ławic
gęsta woda rzek w wirach wyplutych z tulej,
sypie się szelest diun
przetartych jak sukno — trawą
. . . . . .
ciężki plesiosaur zieleni wytrze się w gęstym namule.

1939

PODRÓŻE

Czytamy szeroką przestrzeń
uczoną w głębokość spojrzeń
morza dalekie obłe dźwięczą metalem światła
gdy nagle w horyzoncie przepuk linii dojrzę
Z brzęczącej blachy morza wypełzną niedbale
powolne gęste wyspy
obok przejdą bielą
ciepłym rozlewem ulic pierząc roje palem
słońce na białe ciepło w zębach osad mieląc.

. . . . . .

W portach które pływają po wypukłym morzu
zmierzch w wieczornych gospodach pachnie cierpko
winem
(przez łzy szyb słychać w dali przechodzące góry)
powoli oczy ciężkie jak skrzydła rozwinę:
mury wygrzane w słońcu — białe szorstkie koty
przeciągają wzdłuż winnic grzbiety skwaru rtęcią
i morze się ugina drętwe ciepłym złotem
(pękają akordy barw zmierzchem zwilgając jak parą)
a kiedy błękit świtem wzejdzie w przestrzeń
miasto wyleje rzeką szeroką do morza
odpłynę wiotkim statkiem w szerokie ramiona
horyzont pęknie jak szklana obroża
pożegnają mnie ciszą gęstych drętwych zmierzchów
iluminacje światła jak ostatni pożar
aż strącony burzami z szorstkich liści palmy
zapędzony nocami w ślepy, cichy atol
wycharczę czarną perłę konający nurek
i błękit tylko

w zmierzchach wchłonie mnie jak zator.

styczeń 1939

*
* *

Tędy przez wzgórza ciszą zarośnięte
przejdę swobodnie błękitnawym morzem
przez szlam tymianku i zgaszoną miętę
dzwony wieczorne jak bramę otworzę
szorstkimi dłońmi odsunę żaluzje —

— dwa łuki puszczy na bok spadną miękko
w las rozdzwoniony jak w zieloną kuźnię
wejdę przewilgły parną gamą dźwięków.
W rozmiękłej woni przechodzę szelestem
płynące łany w świty drzew odchodzą.
Ciężar przestrzeni przenoszę na barkach
na srebrne brzegi w gorzką zieleń brodząc.
Ramiona dźwięczą brązem dzwonnej siły
w nocach pierzchnących sypką wonią dojrzę
dźwięczny chód planet jak jabłka dojrzałych
i w czerstwej ciszy poszukam twych spojrzeń.
Patrz — gładzę wiatry po gorących ustach
zbieram modlitwy drzew rozpierzchłe w trwogach
i kiedy przyjdę do twych stóp o zmroku
nie pytaj
po co szedłem taką drogą.

POŻEGNANIE ŻAŁOSNEGO STRZELCA

Do widzenia
noc gwiazdami zaorana
w piersiach naszych eksploduje pusty wieczór
zbyt jest ciężko łzy przetapiać w męską szorstkość
zbyt jest ciężko gorzkiej prawdy w ustach nie czuć
Niebo w błocie zatopione pije ziemię
i zwichrzone granatowe szarpie drzewa
to zbyt trudno nigdy szczęścia swego nie mieć
i o szczęściu bohaterstwa swego śpiewać
Tak daleko droga ciężka i nabrzmiała
od łez twardych poorana w długie bruzdy
tak się idzie łoskotami szyjąc próżnie
po kamieniach mgłą opitych bielą tłustych
Zbyt daleko są okopy krwią rozpękłe
myśl na drutach krwawi usta nieszczęśliwe
i bezradnie ciemne noce nawołują
Zbyt jest trudno wrócić do was młodym żywym
zbyt jest trudno
łatwiej zostać bohaterem
Jakie szczęście że nie można tego dożyć
kiedy pomnik ci wystawią bohaterze
i morderca na nagrobkach kwiaty złoży

Krzysztof Kamil Baczyński

Powyższy zestaw utworów Krzysztofa Baczyńskiego domaga się komentarza. Wszystkie podane wyżej wiersze pochodzą z kajetu zapisanego w całości ręką poety i noszącego ślady jego późniejszych interwencji. Pomieszczone w nim liryki (łącznie z przekładami 38) nie były dotąd nigdy podane do druku. Znając zwyczaje pisarskie Baczyńskiego można wnosić, iż ów kajet — dosłownie kajet: kratkowany papier szkolnego typu — powstał w ten sposób, że poeta przepisywał doń utwory powstające zrazu na luźnych kartkach, nie zawsze czyniąc to w kolejności powstawania, z kolei zaś luźne kartki i pierwsze rzuty niszczył. Czasokres powstawania przepisanych utworów Baczyński sam oznaczył na zielonej okładce wewnętrznej zeszytu: „koniec jesieni 1938 r. i r. 1939". Pierwotnie dalsza część wyglądała: „początek 1939 r.", co zostało poprawione i zamazane. Na końcowych kartach zeszytu umieścił spis utworów w nim zawartych, a także tytuły dwóch cyklów, które pragnął wyróżnić w całym zbiorze: „Powroty w życie" oraz „Dźwięki w przestrzeni". Trudno dociec, jaki tytuł miał nosić cały zbiór, ponieważ nie dochowała się jego pierwsza karta (jedynie ta), zawierająca „Powrót I" (zeszyt rozpoczyna się od „Powrotu II"). Być może, iż karta ta zawierała tytuł całości bądź informację, który z dwóch cyklów miał dać jej nazwę. Jakkolwiek poeta poprawił pierwotną adnotację — „początek roku 1939", nie wydaje się, ażeby pomieszczone w kajecie utwory daleko w czasie wybiegały poza ów początek. Ostatnie dwa datowane wiersze pochodzą z lutego 1939, po czym następuje siedem wierszy nie datowanych, co w proporcji całego tomiku (najwcześniejszy z datowanych utworów nosi datę 16.X.1938) pozwala przypuścić, że zeszyt został zamknięty na parę miesięcy przed wrześniem 1939, przed wybuchem wojny. W tych okolicznościach czasowych Baczyński widział prawdopodobnie w zapisanym prawie w całości zeszycie — tomik przeznaczony na debiut poetycki. Zeszyt opisany stanowi ponadto kontynuację innego podobnego kajetu — bliższego opisu nie podaję, ponieważ w opublikowanym zestawie żadnego utworu z niego nie zaczerpnąłem. Ten kajet dawniejszy zawiera wiersze napisane od stycznia do października 1938, również nigdzie dotąd nie ogłoszone.

Można by notatkę edytorską na tym zakończyć, gdyby nie jeszcze jedna wskazówka woli poety, widniejąca w postaci napisu skreślonego w poprzek tej samej zielonej okładki, która zawiera daty powstania zbioru: „Wiersze z tego zeszytu nie mają być nigdy drukowane. Krzysztof Baczyński". Podobny napis posiada też oddzielnie dochowany rękopis nie publikowanego dotąd poematu o Spartakusie (styczeń 1939): „Ten poemat nie ma być nigdy drukowany. Krzysztof Baczyński".

Rzecz w tym, że przygotowując do druku pełne wydanie puścizny Krzysztofa Baczyńskiego, nie mogę się liczyć jako wydawca z tymi wyraźnymi zakazami poety. Przyczyna tych zakazów jest nietrudna do wskazania: wskazówki, by nigdy nie drukować, na tekstach licealisty z roku 1938 i 1939 — Baczyński otrzymał maturę w czerwcu 1939 roku — na tych tekstach kładł zdumiewająco szybko dojrzały w latach okupacji twórca, kładł ten Baczyński, którego wszyscy znamy. Musiały go razić nieporadności, wyraźne nieraz naśladownictwa i wpływy, estetyzowanie widoczne w młodzieńczych wiązkach poetyckich. Pisał je przecież chłopak liczący siedemnaście i osiemnaście lat!

Dzisiaj wszakże za wolą poety wydawca pójść nie może. Dlaczego? Dzięki niebywałej pieczołowitości i zapobiegliwości matki poety, Stefanii Baczyń-

kiej — kajety te ocalały. Odsłaniają one całą drogę artystyczną poety od jej najpierwszych początków. Wreszcie na prawach kontrastu tym mocniej świadczyć będą w wydaniu zbiorowym, jak zasadniczy i dogłębny przełom dokonał się w ideach i sztuce Baczyńskiego w drugiej połowie 1940 roku. Wiersze od tego okresu gromadzone uważa on odtąd za godne druku. Bez juweniliów wszakże nigdy byśmy nie wiedzieli w pełni, jak dalece nie był on jako poeta gotów od razu, lecz dopiero stał się sobą pod ciśnieniem okupacji zawisłej nad całym narodem, grozy zawisłej nad jego pokoleniem. Stał się sobą zarówno w patriotyczno-historycznym skrzydle swojego dorobku, jak też w swobodzie wyobraźni, zdolnej do samoistnego działania, wyobraźni tworzącej najwspanialsze utwory Baczyńskiego także poza kręgiem tematyki historyczno-patriotycznej.

Lecz również wzgląd inny nakazuje przeciwstawić się woli Baczyńskiego. W tych dwóch kajetach, specjalnie w drugim, nie brakuje utworów, w których profil przyszłego poety już jest w znacznym stopniu zarysowany, w których jego warsztat poetycki już poczyna działać na właściwych mu prawach. Garstka podanych wyżej tytułów to tylko wybór, a nie wszystkie utwory, które o tym świadczą. To zaś ostatecznie pozwala unieważnić słowa poety: „wiersze z tego zeszytu nie mają być nigdy drukowane".

Kazimierz Wyka

Andrzej Ziemilski

NAJPROSTSZA

Złomiska nie ma na mapach. To kryptonim szczytu w Wysokich Tatrach, ani okazałego, ani nawet pięknego z sylwety. Od południowej strony wygląda jak nieforemny kopiec, spiętrzony z głazów i traw; wejście jest nietrudne, stanowi coś pośredniego między wspinaczką a nieco przepaścistym wypadem turystycznym. Od północy Złomisko opada wpierw krzesaną ścianką na ogromne pole piargów. Można tu dojść różnymi drogami. Niektóre są nawet łatwe. Z ponurego, zasutego szustrem i maliniakami tarasu roztacza się widok niezbyt rozległy: ciasny amfiteatr szczytów otacza dolinę. Od owej strony taras urywa się raptownie. Przez tę krawędź wiosną przetaczają się śniegi i walą w przepaść pięćsetmetrową. Efektownie wygląda to z dołu, z dna doliny, gdy struga białej lawy odrywa się od skał i gwiżdżąc rozpyla na piargach.

Latem jest tu cicho. Dwa piętra doliny świecą koliskami stawów. Dolny jest wesoły, kosodrzewina porasta jego brzegi. Górny leży wysoko w cieniu skał, rankiem mróz ścina wodę w tafle kry. Od razu nad stawem piętrzy się rumowisko podbiegające pod ścianę. Krawędź tarasu, kanciastym zygzakiem na tle nieba, zwisa tu wysoko ponad głową.

Dziś dzieje zdobywania tej ściany nazwano by dramatycznymi. Wątpić należy, czy myślał tak którykolwiek z taterników, gdy w wieczór przed próbą ataku obrzucał ścianę ostatnim spojrzeniem sprzed koleby nad stawem. Któż do o s o b i s t e g o niepokoju przykładałby epicką miarę? Dopiero lata prób — szturmów i odwrotów, desperacji i odwagi — składają się czasem na epicką kartę. Nawet w Tatrach.

Północną ścianę Złomiska — zwano ją potem krótko „Tarasem" — określono oczywiście jako niepokonalną. Jak zwykle w takich wypadkach, parę lat później zdobyto ją, choć nie środkiem, lecz prawą krawędzią urwiska. Zwycięzcy uznali drogę za „nadzwyczaj trudną". Następne wejścia stopniowo zdewaluowały ją do skali wspinaczki zaledwie „trudnej", choć na otarcie łez zdobywcom opatrzonej epitetem „wspaniała sceneria skalna" i „skrajna ekspozycja". Z latami bowiem rozwiał się nimb, ale nie znikła urwistość, powietrzność tej półkilometrowej płyty, pokrytej pionowymi zmarszczkami i wydźwigniętej ponad pion. Niezdobyty środek ściany był tak przewieszony, że strugi deszczu spływające z Tarasu odrywały się w powietrze i dopiero po stu metrach zlepiały ze skałą.

Dół wyglądał przystępniej, choć krucho. Potem, gdzieś w połowie, dachówkowato ułożone żółte płyty stawały dęba. Ale cały problem był w górze: wywieszony mur granitowy pocięty bruzdami kominów. One tylko mogły puścić.

Niektórzy załamywali się po paru wyciągach liny. Zjeżdżali. Odchodząc doliny patrzyli jeszcze znad stawu, upewniali się w decyzji. — Nie puści, szkoda łez. — Gdy jedna z najlepszych dwójek taternickich przypuściła szturm w latach trzydziestych — ci byli odporniejsi nie z nadmiaru odwagi, ale z braku wyobraźni — ściana obroniła się jakby perswazją. Zepchnęła śmiałków w bok, mocno na lewo od obranego kierunku. Zmusiła do lawirowania, w którym rozpłynął się sen o czystym pionie. Po dziewięciu godzinach mordęgi wyleźli na Taras, ściśle: na lewy skraj Tarasu. Powiedzieli sobie: — Zawsze bliżej środka niż stara droga po prawej. — Ale to „bliżej" znaczyło wciąż „bardzo daleko". Środek nie był zdobyty.

Parę nowych prób. Jakiś tragikomiczny biwak na wpół żywych z pragnienia zapaleńców — o parę metrów od płata śniegu. Jakaś przystojna dziewczyna imieniem Sława, której umiejętności alpinistyczne starczyły tylko na anegdotę. Nowy kandydat na triumfatora wrócił spod północnej zerwy Złomiska „jedynie syt Sławy".

Ściana porosła legendą. Każdy nowy poryw dostarczał jej pokarmu. Ale w dziejach północnej zerwy Złomiska nie odnajdzie się znamion tragedii. Rozczarują się przywykli do żonglerki śmiertelną makabrą.

Zresztą każdy, kto w tym sporcie wietrzy tylko upojony śmiercią dekadenzyzm, niewiele zeń pojmie. A przecież ileż ciągnięto stąd snobistycznych profitów!

Trzy tygodnie przed wybuchem drugiej wojny światowej Stefan Jastrzębski wraz ze starszym znacznie od siebie doktorem Boreckim weszli na Taras Złomiska w linii spadku północnej ściany.

Wspinaczka ich trwała „trzy do pięciu dni". Zwycięstwo nie było otoczone aurą pełnego sukcesu. Głośno było na ten temat przez tydzień. Potem przyszedł pakt Ribbentrop — Mołotow i inne sprawy.

Jastrzębski był wysokim, barczystym młodzieńcem. Czarne włosy zawsze opadały mu na czoło i gest, którym je odgarniał bez ustanku, miał w sobie coś nużącego. Seplenił, w towarzystwie zazwyczaj milczał. Błysk okularów był ni to mądry, ni to ironiczny. Zapowiadał się na wybitnego architekta, ale nie znosił namiętnych dyskusji na tematy zawodowe. — W dwudziestym wieku nie ma silnych wrażeń; zostały tylko góry — mawiał. Niesłusznie posądzano go o snobizm. W dzieciństwie długo chorował i z lat tych została w nim pogarda dla słabości. Nie czuł się, mimo najbliższego mu środowiska własnych nawyków, intelektualistą. Działanie miał za najwyższą z cnót.

Doktor Borecki pasował doń znakomicie. Taktowny, opanowany, pewnie asekurujący. Świetny fotograf. Idealny „drugi". Również i dzięki niemu Stefan szybko zabłysnął na horyzoncie taternickim jako spec od pierwszych przejść, dróg „skrajnie trudnych", wiodących najbliżej środka ściany.

Zwą się one w literaturze alpejskiej „diretissimy" — najprostsze, i w nich leży ideał taternika. „Zdobyć niepokonalny szczyt środkiem największego urwiska" — jak przekornie mówi Mallory, ten sam, który z Irvinem zginie później na Evereście. Jest jeszcze stare powiedzenie przewodnickie: „Ta perć jest najhonorniejsza, której nie ma wcale". Przygotowanie ideologiczne większości taterników na tym się kończy.

Jastrzębski miał rację: wszystko tkwi w działaniu.

Dwójka Borecki—Jastrzębski przeszła środek ściany Tarasu na raty. Po dwóch dniach złączonych biwakiem w ścianie osiągnęli zaledwie podnóże wielkich kominów. Pogoda popsuła się raptownie. Kominy wychlustywały z siebie strugi wody, które waliły się im na głowę. Zdecydowali odwrót z ciężkim sercem: byli wyżej, niż ktokolwiek dotarł, z realną szansą. Zjazd kosztował ich wszystkie haki, zostawione, pogubione w ścianie.

Nocą osiągnęli piargi. Śmiertelnie zmęczeni powlekli sie do koleby.

Nie ustąpili. Po dwóch dniach łatwą, okrężną drogą wydostali się na Taras. Mgły siadały na pogodę, zatulały wszystko. Z trudem odszukali wylot środkowego komina. — Chyba tu — powiedział Stefan i zjechał pierwszy.

Tak dostali się do miejsca, z którego przyszło wycofać się przed czterdziestoma ośmioma godzinami. Stali na tej samej półce, ciągnącej się wzdłuż ściany. W pęknięciu tkwił ten sam, jeszcze nie zardzewiały hak. Tylko z góry, z mgły spływała ku nim lina. Ten zwykły, biały sznur pomniejszał ich wysiłek, odbierał czystość wyczynowi. Popatrzyli po sobie i uśmiechnęli się. Stefan szarpnął raz i drugi. Wywleczona zza bloku lina opadła ze świstem. Znów byli sami, twarzą w twarz ze skałą. Zależeli od samych siebie: przywrócili naturze równe szanse. Gdyby komin nie puścił, trzeba by powtarzać odwrót. Ale do tego nie doszło.

Nikt jakoś nie wątpił, że szczegóły tej wyprawy są prawdziwe, opis drogi rzetelny. Gratulowano szczerze, cieszono się sukcesem. Czy mówili prawdę o ściągnięciu liny? A któż mógł na poczekaniu sprawdzić, czy w ogóle byli na ścianie? I to mogło być mistyfikacją. Świat taternicki jest inaczej zbudowany niż ten zwykły, przeznaczony nam na codzień. Odróżnia się w nim ostro kłamstwo od prawdy, a co więcej, przytacza się autentyczne dowody, że prawda popłaca, a kłamstwo zabija. Nie, wątpliwości nie miano.

A raczej jedną, nie dopowiedzianą nigdy do końca, która była od początku dla wszystkich jasna: w całości ściana nie była jeszcze pobita.

Trzy miesiące później doktor Borecki umierał na zakażenie krwi w budapeszteńskim szpitalu. Już po przedostaniu się na Węgry, krając chleb, zaciął się nożem w rękę. Gdy przestał lekceważyć drobne skaleczenie, z którego wywiązała się ropna historia, było już za późno.

Wojna rzuciła Stefana na wschód. Tuż przed wkroczeniem Niemców do Lwowa zdał ostatnie egzaminy czwartego roku. Trzeciego lipca 1941 ocalał przypadkiem, wyszedłszy po papierosy: nie był w domu, gdy esesowcy wyprowadzili stryja wraz z innymi profesorami na Wulkę. Ukryty w sąsiedniej

bramie, patrzył jak wychodzą, bladzi i zgnębieni, ale już po tamtej stronie, już niosący w sobie godność śmierci. Stefan nie lubił Rodina za egzaltację: nagle zrozumiał *Mieszczan z Calais.*

Późną jesienią powrócił do Warszawy; krótko potem matka umarła na tyfus. Postanowili z ojcem zlikwidować mieszkanie i przenieść się do zbyt obszernej jak na czasy wojenne willi kuzynostwa na Żoliborzu. Tam podczas jakichś imienin i nocnego bridża zetknął się z Porayem.

Wojciech Poray, malarz i poeta, dziedzicznie obciążony alpinizmem, starszy był od Stefana o lat czternaście. Urodzony na emigracji w Szwajcarii, studiował był po trosze wszystko: École des Beaux Arts i Sorbonę, w Getyndze historię sztuki i filozofię. Wcześnie poznał Alpy, niewiele tajemnic kryły przed nim doliny Valais i grupa Berniny. Wraz z ekspedycją Szwajcarskiego Klubu Alpejskiego, którego był członkiem, zwiedził Andy i Ziemię Ognistą. Po Tatrach chodził niewiele, bo niewiele przebywał w Polsce: zwykle jesienią włóczył się samotnie, mało uczęszczanymi szlakami.

Znano go bardziej z korespondencji sumiennie zamieszczanych w *Taterniku* i w *Wierchach* aniżeli osobiście. Pisywał czasem do *Skamandra.* Malował. Z rzadka wydawał własnym kosztem cienkie tomiki przekładów poetyckich.

Żoliborskie bridże kończyły się zwykle nad ranem. Było już prawie po trzeciej, gdy Porayowi rozstawiono polowe łóżko w gabinecie — wielkim narożnym pokoju z biblioteką. Nie opalano go — byłoby to zbyt kosztowne — stanowił więc podręczny magazyn prowiantu. I teraz, oparty o fotel, stał wór z mąką, między oknami zawieszono spory płat słoniny. Poray rozebrał się szybko po ciemku — zasłony nie były spuszczone. Nim położył się, podszedł do okna. Zimowe pochmurne niebo zwisało ciężko nad pobieloną krawędzią dachów. Wiatr podnosił czasem z jezdni śnieżne wiry i niósł je daleko, pustą ulicą, gdzieś w stronę Gdańskiego Wiaduktu.

W tym samym oknie stawał zimą trzydziestego dziewiątego roku. Po powrocie z niewoli nie zastał już swego mieszkania przy Świętokrzyskiej. Nie mógł jeszcze wychodzić, wciąż dokuczała mu rana szyi. Całymi dniami leżał tu, na tej samej kanapie, i czytał. Ewa Jastrzębska nazywała go bibliotekarzem. Miała wtedy siedemnaście lat i dość ostentacyjnie skakała mu do oczu przy lada okazji.

Te ostre i niemądre sprzeczki stanowiły wówczas, w życiu, któremu po wrześniu odebrano z pozoru wszelki sens poza czekaniem, jedyną rozrywkę. Z czasem nawet polubił tę zadziorność Ewy: była mu potrzebna. I dzisiaj nie obeszło się bez sporu.

Poczuł chłód, położył się z rękami pod głową. Jak to się stało, że znalazł ze Stefanem Jastrzębskim wspólny język? Kuzyna Ewy znał od dawna ze słyszenia, wiedział od paru miesięcy o jego przyjeździe. Jakoś nie mógł długo wybrać się na Żoliborz. Teraz miał wrażenie, że znają się od lat.

Łączyły ich góry. Ale gdy Poray starał się zawsze tłumaczyć samemu sobie, że radość obcowania z górami nie przekłada się na żaden język, nawet artystyczny, Stefan czuł odmiennie. Motywy nic nie znaczyły: ważne były dlań skutki. Góry trzeba poskramiać, coś im narzucać. Należało sprowadzać ostatni groźny dla człowieka żywioł (taka była jego teoria) do wymiernych ram

ludzkiego sukcesu. Radość górska — to był dlań pomysł sztuczny, literacki. Istniały emocje. Dla nich i dla zwycięstwa warto było ryzykować.

Od tego zaczęła się właściwie rozmowa: wyjaśnienie stanowisk. Potem padła pierwszy raz nazwa Tarasu.

Siedzieli w rogu pokoju, przeglądali zdjęcia. Przy bridżowym stole, opodal, kończono czwartego robra. Stefan krótko streścił dzieje północnej ściany Złomiska. Zdobyta czy nie zdobyta? Poray nie mógł się zdobyć na definitywną odpowiedź. Wreszcie rzekł:

— Problem jest rozwiązany. Chyba... Napisałbym na pana miejscu do Krakowa.

— Dlaczego tam właśnie? — skrzywił się Stefan.

— Bo oni mimo wojny starannie pilnują spraw taternickich.

— Ładne sobie: mimo — żachnęła się Ewa.

— Co jest mimo wojny? — spytał ojciec odrywając na chwilę oczy od kart.

— Góry — odparł lakonicznie Stefan. — A może ty też, jak Ewa, sądzisz, że na skutek wojny góry przestały istnieć?

Rozłożył ręce bezradnym ruchem. — Jeśli karty istnieją, w takim razie może i góry... — Bridżyści roześmiali się i wrócili do rozgrywki.

Ewa złościła się na nich jeszcze przez chwilę, nim poszła do swego pokoju. Poray zauważył, że unikała przy pożegnaniu jego wzroku.

— Mimo pozorów wszystkie sprawy są równie ważne — rzekł Poray.

— Pójdzie pan ze mną? — spytał wolno Jastrzębski.

— Kiedy?

— Latem, za pół roku.

Za pół roku... Ostatnio dobrze się czuł. Bóle szyi przeszły. Nawet praca kreślarza go bawiła. Poza tym dużo malował, zrzucił nareszcie z płótna tę fałszowaną pstrą narzutę, która zwała się dlań „kokoszką", od pewnego niemieckiego kolorysty: jego paleta ciążyła nad Porayem jak zmora od wielu lat.

Zdecydował się. Pójdzie na północną Złomiska. Wojna rodzi złudzenie, że jedyną wartością jest nagie życie. Rodzi je tylko na krótko. Istnieją sprawy.

Zasypiając wciąż myślał o Ewie. Czy potrafi z nią kiedyś porozmawiać? Nie czuł siły, by oznajmić jej, że napisał przed tygodniem do ambasady szwajcarskiej w Berlinie o paszport. Po co zatem wybiera się w Tatry? Nie rozumiał sam siebie.

„Drogi Panie Stefanie! — pisał doktor Majewski. — Ucieszył mnie list Pana, bo przyjemnie jeszcze kogoś z bliskich odnaleźć, zagubionego w tych ciężkich czasach. Przeminą rychło, mam nadzieję; choć nie bez śladu, niestety. Uradował mnie ten list jeszcze i z innych przyczyn. Mam przyjemność znać Ojca Pana od lat, dziękuję Mu za dopisek: proszę Mu się kłaniać serdecznie ode mnie. I jakże boleję nad śmiercią Matki Pana, drogiej Pani Hali, którą tak świetnie pamiętam z owej klubowej wycieczki ST AZS na Zadnią Basztę, bodaj w 1926 r. Zachowałem zdjęcie — jeśli zależałoby Państwu, mogę zrobić odbitkę i przekazać do Warszawy.

U nas w Krakowie życie toczy się monotonnie (co ma i swoje zalety). Mło-

dziećcze zamiłowania przedstawiają się teraz jak odległy i bardzo dziwny sen...

Wzruszyło mnie zwrócenie się Pana do przedstawiciela starej taternickiej generacji (zawsze świerzbi mnie, by pisać „generacyi" — nie mogę pogodzić się z modernistyczną pisownią). Właściwie Pan i Jego rówieśnicy nie znacie nas z czasów, gdyśmy rzeczywiście byli czynni. I coś tam (niewiele) w tych Tatrach zrobiliśmy, choć następcy zaćmili nas sukcesami — przyznajmy to — nie zawsze pozornymi.

Tyle może naszego, że znaliśmy od nich góry znacznie lepiej. Pasjonował nas nie tylko czysty sport. Słaba to pociecha: nadzieja w Was, młodych...

Do rzeczy, bom się rozgadał. Otóż, kochany Panie Stefanie, po naradzie z Jankiem Sz. doszliśmy do wniosku, że technicznie problem Tarasu rozwiązany jest bez reszty. Ściągnięcie liny — to rzecz chyba decydująca. Z naszych teoretyków zgodziłby się z Wami Wikary (od dawna nie pisze, ale wszystko u niego w porządku) oraz biedny Marian Kępsza (ostatnio się nagle rozchorował i mało nadziei...).

Jest jedno „ale": sprawa zwyczajowa, przyjętych konwencji.

Przejścia na raty nie zyskały sobie u nas dobrej sławy. Wybaczy Pan, że piszę otwarcie. *Exemplum:* wschodnia ściana Łomnicy.

Zdobyliście Taras w sierpniu pamiętnego roku. Załóżmy, że cztery (!) lata później kończą się nasze strapienia, a niedługo potem Wikary wydaje nareszcie swój przewodnik. W tym pięknym dziele opis Waszego znakomitego (tak!) wejścia z dr. Boreckim będzie rozdzielony dwiema datami wspinaczki. To ma już swoją wymowę, niekoniecznie przychylną. Lecz dalej, przyjmijmy, że wydanie dzieła — jak to zwykle — odwlecze się. W międzyczasie, korzystając z wyśmienitej pogody, uda się komuś zrobić całość ściany, za jednym zamachem. Wtedy, obok Waszych nazwisk i dat, Wikary wspomni i tamtych, z zaznaczeniem „pierwsze przejście w całości".

Wy, ze śp. Boreckim, zostaniecie jako odkrywcy drogi. Nikt Wam tego nie odbierze. Ale tamci będą za to — przepraszam za wyrażenie — zdobywcami totalnymi. Bez owego niedomówienia, które kryją rozdzielone daty Waszego w istocie pionierskiego przejścia..."

List był datowany: „Kraków, dn. 27 stycznia 1943".

Poray czekał na Stefana już w Poroninie. Trochę nerwowo zaglądał do okien wagonów. Gdy zobaczył go, szybko powiedział: — Wysiadaj! Dawaj plecak!

— Co się stało? — spytał zdziwiony Stefan. Podróż miał prawie spokojną. Raz tylko żandarmi zbudzili go w drodze, gdzieś w Radomsku: dobrze, że papiery miał w porządku.

— W Zakopanem kontrolują zezwolenia na pobyt — rzekł półgłosem Poray. — Kobiety zawracają, biorą mężczyzn. — Wyszli przed stację. Tu było spokojnie. Ciepłe powietrze spływało z ubocza Grapy, pachniało nawozem, zżętą trawą, pyłem drogi. Parę wozów czekało na przyjezdnych.

Szli w milczeniu: Stefan wysoki i smukły, tamten niższy, jakby sztucznie ociężały w ruchach. Skręcili w Tatrzańską.

— Dokąd mnie prowadzisz? — spytał Jastrzębski. Nie patrzył w stronę gór: czuł znużenie i ucisk w sercu.

— Zanocujemy na Murzasichlu: tam są rzeczy. — Poray rozumiał Stefana. W niezmienionym krajobrazie góry zdawały się idylliczne, otulone niebieską mgiełką. Tymczasem wszystko — ta kamienista droga i zapach traw, ciemne dachy wychylające się zza zakrętów, potok gadający do kamieni i biała skała Murania — wszystko było pozorem. Wrogie i zaczajone, maskowało się kłamliwym uśmiechem lata.

— Sprzęt się znalazł? — spytał Jastrzębski, gdy podchodzili już przez sichlański las; kobiety zbierające jagody oglądały się za nimi.

— Częściowo. Linę musiałem pożyczyć w Pogotowiu. Twoja zbutwiała zupełnie, a i haki mocno pordzewiały.

— Ile mamy karabinków?

— Chyba ze dwadzieścia. Wystarczy?

Wyszli z lasu. Przed nimi szeroko otwierała się zielona grzęda wsi z coraz wyżej i dalej nasadzonymi domami, drzewami, płotami. Wyżej jeszcze, nad reglem, dźwigała się ciężko Kosista. Na lewo świeciły się śniegi Lodowego.

Stefan zapragnął nagle wszystko to wyperswadować Porayowi. Wspólny zamiar wydał się szaleństwem. Lepiej byłoby nie ruszać gór. Po co poddawać się złudzeniu, że odnajdzie pozostawione przed latami ślady, jedyną cząstkę samego siebie, której czas nie tknął?

Te cztery lata były wiekiem: może i góry nie są te same? Może zostać tu, w spokojnej góralskiej wsi? Wyobrażał sobie, że wynajmie pokój na odludziu, ściągnie Ewę. Jest zabiegana i nerwowa, ma początki anemii. Widział już, jak w południe schodzą do potoku, obryzgują się wodą. Potem długo drzemią w słońcu na spłowiałych leżakach. Wieczorem światło świecy, dalekie hukania góralskie, mądre książki pod ręką... Skąd nagle ta sielska liryczność? Czy to nie lęk po prostu przed pierwszą próbą po latach? Mięśnie, serce, nerwy — wszystko czeka na próbę.

Spogląda ukradkiem na Poraya, czy i on czuje podobnie. Ale Wojtek (od ślubu Stefana z Ewą, byli ze sobą na ty) człapie spokojnie. Ma wyraz oczu tak życzliwy światu, że Stefana gnębi zazdrość i pochmurnieje już do końca drogi.

Tymczasem Poray wcale nie był szczęśliwy. Przyjechał w góry na parę dni przed Stefanem, zapragnął trochę rysować. Widok Zakopanego poraził go i zniechęcił: tłumy Niemców na Krupówkach, lazarety, obławy. Dawni przyjaciele zginęli, rozpierzli się lub, kornie przycupnięci, żyli w ustawicznym strachu. Nocował u takich: przyjmowali go z ostentacyjną niechęcią, bojąc się kontroli; pytali nawet o dokumenty — raz już mieli kłopoty z pewnym młodym człowiekiem: potem okazało się, że jest Żydem i że się ukrywa. Jak to w czasie wojny: nic nie można było wiedzieć...

Poray okłamał Stefana: z jego sprzętu nic nie zostało — rozkradli go swojacy. Nadto nękała Poraya sprawa podania o przywrócenie szwajcarskiego obywatelstwa, które ugrzęzło gdzieś między Berlinem a Bernem. Trwało to

już pół roku — za długo, jak na wyrzuty sumienia, zbyt krótko, by uznać rzecz za beznadziejną. „Może odpowiedź trafiła właśnie do Warszawy, kiedy mnie akurat nie ma?" Wciąż czuł niedobry osad kołujący wokół myśli o wyjeździe.

Małżeństwo Ewy ze Stefanem nie było dlań zupełną niespodzianką, choć tempo zaskoczyło go nieco. Czegoś podobnego mógł spodziewać się od ostatniego spotkania. Umówił się z nią wtedy u Woytowicza, na rogu Chmielnej i Nowego Światu. Zamówili kawę i po kawałku tortu, słuchali potem trzech późnych sonat Beethovenowskich, które grał pianista-gospodarz. W przerwie dosiedli się znajomi; rozmawiano o muzyce. Poray krzywił się na romantyków, wyznał, że właściwie nie lubi Szopena. — A co pan w ogóle lubi? — spytała Ewa surowo, jak na egzaminie, i oczy ich się spotkały: w jej spojrzeniu była znużona niechęć, rozczarowanie. Poray wyczytał z niego, że przegrał. Lecz jaką stawkę? Był sam od lat, przylgnął więc w Warszawie do rodziny przyjaciół, do tej dziewczyny o chłopięcych ruchach, drobnej, poddającej się emocjom: inteligentnej i niemądrej zarazem. O małżeństwie nie myślał nigdy poważnie. W latach studiów, nietrudnej włóczęgi po Europie miał powodzenie u kobiet i ulegał mu łatwo. Ładnym i niezupełnie głupim kobietom nie umiał albo też nie lubił się opierać. Znano go po trosze z tego, opowiadano anegdoty: było mu z tym do twarzy. Z wszystkimi kobietami, z którymi wiązał się dłużej, utrzymywał przyjacielskie stosunki, korespondował, oprowadzał je, ich starzejących się mężów i dorastających synów po górach. Kto wie, może dlatego zachował młodość? Sądził długo, że namiętność jest spotęgowaną sympatią, i przestrzegał tej zasady. Kiedy odmienił pogląd, okazało się, że takim widzą go i chcą widzieć inni. Dla wygody zatem nie przeczył.

Gdy Stefan zaprosił go na ślub, nie był więc zaskoczony. Rozumiał, że jest i zostanie dla Ewy uważnym obserwatorem, turystą, beznamiętnie, choć życzliwie podróżującym przez życie. Nie miał jej tego za złe: gratulował serdecznie i szczerze. Ewa zachowywała się sztucznie, mówiła wyzywającym tonem. Zadrgały jej nieco wargi, gdy żartobliwie ofiarował się za niańkę do dzieci. Na ślubie wypił ze Stefanem bruderszaft. Łuna z getta rozświetlała wtedy Żoliborz rudą poświatą. Willą wstrząsały niedalekie detonacje.

W tym samym czasie zaczęli wraz ze Stefanem czynić pierwsze przygotowania do wyprawy. Równocześnie prawie przyszło nareszcie oficjalne pismo z Konsulatu Generalnego Federacji Helweckiej w Berlinie. Konsul potwierdzał grzecznie odbiór dokumentów, informując, że o decyzji Poray zostanie niezwłocznie powiadomiony.

Na początek ulokowali się w Pięciu Stawach. Ostrożnie przymierzyli siły do krótkich klasycznych dróg w Pustej Dolince.

Dawno nie widziane granie i ściany o znajomych kształtach jakby zmalały, spłaszczyły się. Taili obaj niepokój: szło lekko, z a l e k k o. Lata napiętej egzystencji, czujnych nocy, niedożywiania — wszystko to nic nie znaczyło wobec tej lekkości. Nigdy wcześniej ani później nie mieli zaznać tego nieustającego pędu. Gładkie płyty same otwierały oczom i palcom swe

drobne zaciosy, ostre żebrowania filarów łączyły się w drabiny, wiodące prosto na szczyt. Nawet przez spiętrzone wywieszki i głazy klinujące kominy przerzucali się lekko w strudze ciepłego powietrza, jakby wsparci jego drgającym słupem nad piargami.

Potem przyszła Słowacja. Jastrzębski i Poray zrastali się, dopasowywali w dwójkę idealną, znającą się na pamięć, bez słów i gestów. „Niewątpliwie Wojtek chodzi lepiej technicznie od Boreckiego. Jesteśmy niemal równi" — myślał Stefan. Musiał teraz regularnie wypuszczać partnera na pierwszego. Godził się więc na to, czego nie lubił: czekać na stanowisku, śledzić grę stóp towarzysza p o n a d sobą, potem już tylko wróżyć ją z drgnięć liny. Dotąd „być pierwszym" znaczyło dlań wszystko. Teraz uczył się odpowiadać za kogoś. Być drugim...

Gdy na ścianie Małego Kieżmarskiego Poray stał nad nim, wysoko ponad hakiem, i przez pełne piętnaście minut niepewnie zwierał palce wokół płytkich chwytów filarka, Stefan pojął, że pierwszy na linie może być bohaterem, ale tylko ten drugi zna życie.

Zmęczenie odczuli dopiero po przejściu do Litworowej Doliny. Dochodził już koniec sierpnia, w górach i tak cichych było teraz przeraźliwie pusto. Dzień po dniu robili nowe drogi: na Hrubej Turni, Batyżowieckim, Wschodnim Szczycie Żelaznych Wrót. Gdy zaatakowali nowym wariantem północną ścianę Rumanowego Szczytu, brał ich już przesyt górami: zbyt ostra dawka, nadmiar samotności: a może też przyszło zwyczajne wycieńczenie? Żyli wtedy głównie płatkami owsianymi i cukrem, trochę było tego za skąpo. Nie na wiele ich wspomogły skromne dary słowackich przyjaciół.

Z trudem powrócili z Rumanowego przed zmrokiem. Bolały mięśnie. — Jesteśmy przetrenowani — stwierdził Poray. Stefan przeczył, ale i on nie mógł spać tej nocy. Leżał z otwartymi oczyma i patrzył w otwór koleby, w którym migotały gwiazdy. Mieli jeszcze tydzień czasu.

Odespali się nazajutrz przy monotonnym szmerze deszczu. Nie wychodząc prawie ze śpiworów, przez dwie doby leniwie wsłuchiwali się w głuchy szum wodospadów i miarowe ciurkanie kropel.

Trzeci dzień przywitał ich dojmującym chłodem. Mgły opadały. Na zimnym błękicie nieba ostro rysowały się szczyty. W południe przetrawersowali do sąsiedniej doliny percią, znaczoną kopczykami z kamieni. Zza połogiego filaru wysuwała się powoli północna ściana Złomiska: Taras. Okrążyli staw. Stał teraz przed nimi niedosiężny, przytłaczający wielkością. Z krawędzi sączyły się białe nitki wody, które porywał wiatr i omiatał nimi ścianę. — Do jutra wyschnie — rzekł Stefan. Poray nie odpowiedział i Jastrzębski był mu za to prawie wdzięczny. Wyczytał w ścianie drogę sprzed lat. Deszcz jakby wypłukał zeń osad zmęczenia. Serce biło mocno i równo. Sytuacja pasowała do wytartej formuły: stawała się przeznaczeniem.

— Może spróbujesz wbić hak?

Jastrzębski od kwadransa stał wklinowany bokiem w ciasną rysę. Patrząc nań, Poray widział linę spadającą dwudziestometrowym łukiem, złamaną

nieco na kancie komina. Z niego ubezpieczał Stefana przez jeden, jedyny hak: stanowiskowy.

Osiągnęli już sporą wysokość. Lewy filar zlewał się z masywem Złomiska, zatracał w postrzępionych skałkach. Wiodła tędy „lewa droga", ta z lat trzydziestych, widoczna doskonale.

Jastrzębski patrzył ku górze, mrużył oczy. Co dalej? Ogarnęła go złość. — Spróbuj obejść! — jeszcze raz doleciał go okrzyk Poraya. Którędy? — Ta rysa puści, musi puścić. — Poprzedniego dnia studiowali dokładnie trasę, wymacywali wzrokiem trudności. Ścianę można było zrobić w jeden dzień: tylko uniknąć lawirowania na żółtych płytach, przebić się przez nie do kominów. Z Boreckim stracili na płytach masę czasu. Komin za to, choć trudny, jest prosty jak drut.

Znów przyglądał się tej cholernej rysie, werżniętej jak nożem w obłą gładziznę „dachówki". Sześć metrów wyżej przewieszała się. Nad nią ściana uciekała w głąb, nie pamiętał dokładnie, co kryło się w tej depresji. Wyżej zaczynały się już kominy, szeroko rozwarte u dołu, wywieszające się jak balkony.

— Idę! — krzyknął do Poraya. Wysunął się trochę ze szpary. Trąc boleśnie biodrem o ostry kant, wydźwignął się nieco na zaklinowanej stopie. Mógł obecnie wbić w rysę po łokieć rękę, przylgnąć głową do otworu pachnącego porostem i wilgocią. Drugą dłoń unieruchomił na moment na jakiejś zadrze. Teraz! Zapierając się ciałem ze wszystkich sił, stopniowo zwalniał stopę od ciężaru. Wiatrówka obciskała się, wpijała się w pachy — zjeżdżał. Poczuł gorące tchnienie strachu. Przezwyciężył go: odczekał. Klinował się teraz kolanem i za każdym razem, prostując nogę, zyskiwał odrobinę wysokości. Windował się wolno, po centymetrze. Słone strumyczki potu łaskotały twarz, serce waliło głucho. Rysa ustępowała.

Tak dotarł do przewieszki. Lina ciągnęła go swym ciężarem. Przejechał po niej oczami w dół; nie zobaczył Poraya. Siedział widocznie w głębi komina.

Ile jeszcze zostało mu liny? Gdyby można było hak! Ale obie ręce są zajęte, rysa przechodzi w mały kominek. Nieco łatwiej. Jeszcze dwa metry i kominek się kładzie. Koniec.

Wypełzł na półkę. Lina zacinała się gdzieś, więc podczołgał się na czworakach, dysząc, nurzając z rozkoszą dłonie w mokrych, miękkich trawach. Usiadł nareszcie. Oczy przymknął, jakby w tępym odurzeniu widokiem, który natrętnie wciskał się pod powieki: góry rozwalcowane na cały horyzont. Ochłonął: trzeba znaleźć miejsce na hak.

Jak szybko się zapomina! Gdzieś tam w dole, w innym, dawno przeżytym świecie dudnił młotek Poraya: likwidował stanowisko. Stefan rozsiadł się wygodnie, asekurował. Poszukał oczami komina: biegł tuż nad nim. Wtedy z Boreckim wyszli nań niespodzianie, po długim błądzeniu w plątaninie trawersów. Zaraz potem w ulewie wycofywali się, stąd niemal, gdzie teraz siedzi.

Poray szedł. Stefan zbierał linę długimi ruchami przez plecy. Karabinek stukał, gdy odkładał kłąb za kłębem. Poczuł opór — Poray widocznie wchodził w rysę.

Jastrzębski spojrzał na zegarek: trzecia. Zdążą! Komin nie zabierze więcej niż trzy, najwyżej cztery godziny. Stare haki czekają w nim od czterech

lat na łapczywe kłapnięcie karabinków. Oszczędzą czas. Tempo! Przed nocą! Na wyprostowaniu drogi zarobili pół dnia.

Słyszał już stękanie Poraya, lina sączyła się pomalutku. Środek rysy. Wybierał teraz sznur ostrożnie, nie luzując ani na chwilę z palców obu dłoni. Było mu lekko i dobrze, żałował tylko, że nie ma papierosa w ustach. Słońce spokojnie grzało dolinę u stóp. Góry stały w złotym pyle. Rozedrgane owady wisiały w powietrzu jak w szklanej kuli.

Poray wylazł, ściągnął plecak. Poszedł teraz pierwszy. Wspinał się po głazach trochę niezgrabnie, stawiał kroki z namysłem, choć teren nie był trudny. Pod samym wlotem do komina stał długo i patrzył w górę. Potem odwrócił się: Tam są dwa kominy. Rozdzielają się po dziesięciu metrach. Którym iść?

Stefan nie rozumiał: — Jak to, rozdzielają się? Przypatrz się dobrze.

Jeszcze raz zajrzał do wnętrza. — Są dwa, na pewno: lewy i prawy. Widzę wyraźnie.

Może to nie ten komin? Ale nie, pamięta dokładnie wielki głaz u samego wylotu. Zna go jeszcze z robionej teleobiektywem fotografii, którą przed czterema laty podarował mu Wikary, kiedy Stefan zwierzył mu się ze swego zamiaru i przyszedł po radę. Gdy wdrapali się tu wreszcie z Boreckim — niemal na czczo po fatalnym biwaku i błądzeniu w deszczu po żółtych płytach — poznali komin od razu po owym głazie. Inna rzecz, nie na wiele się to przydało, krótko potem zaczęli się wycofywać.

— Idziesz? — niecierpliwił się Poray. — Przyjrzyj się temu lepiej sam. — I on był podniecony.

Jastrzębski zbliżył się, zdejmował dopiero co założony plecak. — Wyjdę wyżej, rozejrzę się. — Sforsowanie głazu zajęło mu pięć minut. Jednak tu. — Podejdź i ty, asekuruję. — Stali teraz obaj w ciasnej czeluści, oparłszy się plecami o mokrą skałę.

— No i...? — Poray lakonicznie wskazał ręką w górę.

Komin się rozdwajał: małokontrastowa fotografia mogła tego nie ujawnić. Tworzył coś w rodzaju litery Y, lecz oba odgałęzienia biegły wąsko obok siebie, rozdzielone ostrym żeberkiem. Wyżej odległość między nimi rosła. Potem wszystko przewieszało się ponad pion.

Jak się to stało, że nie pamięta? Mozolnie odtwarzał w pamięci ten fragment drogi, robiony z Boreckim. Za pierwszym razem ledwie że przelotnie zajrzeli do komina, tak przygniatała myśl o nieuchronnym odwrocie. Zresztą lało się z niego jak z cebra. Gorączkowali się wtedy: którędy zjazd, czy starczy haków, czy wylądują przed nocą? Lecz później, za drugą „bytnością"? Dwukrotnie przecież szorowali kominem — w dół i w górę. Co prawda widoczność ograniczała się do paru metrów: w zjeździe mogli się zagapić, w podejściu mechanicznie posuwać się raz przebytą trasą. Mało prawdopodobne, ale jedyne wytłumaczenie...

— Który jest według ciebie bardziej pionowy? — spytał Stefan. Poray nie odrywał oczu od rozwidlenia. Potem zszedł niżej i znów patrzył.

— Prawy idzie nieomal idealnie pionowo — powiedział wreszcie.

Stefan zaniepokoił się: czy wtedy zrobili prawy? Chyba tak, szukali diretissimy. — A lewy?

— Najpierw jest prawie równoległy. Potem skręca dość wyraźnie.

— Ile może mieć odchylenia od pionu przy wylocie na Taras?

— Bo ja wiem? Trzydzieści metrów.

Trzydzieści metrów. Taras ma około czterystu metrów szerokości. Trzydzieści metrów to niedużo, można zmylić. Na całą wysokość ściany odchylenie od pionu byłoby znikome. Lecz jeśli można go uniknąć? W takim razie to, co zrobili z Boreckim, nie byłoby diretissimą. Stefan poczuł, że krew napływa mu do twarzy.

Nic tu dłużej nie wymyślą. W kominie, już na początku drugiego wyciągu, winien być pierwszy hak. Wbity pod okapem, nie dał się wydłubać mimo wysiłków Boreckiego. Zaraz wszystkiego się dowiedzą.

— Pójdziesz pierwszy? — spytał Poraya. — Ten wyciąg liny należy do nietrudnych.

— Iść prawym?

— Tylko prawym. Zaraz nad stanowiskiem, pod małym daszkiem, siedzi hak.

Sam nie chciał iść. Może to głupie, wypadałoby wstydzić się tej myśli: bał się zapeszyć. Partner szedł. Skończyła się depresja, stawało się coraz stromiej. Poray mijał rozdroże kominów, wybrał prawy. Brakowało mu oparcia dla stóp. Zaparty nogami o grzędę rozglądał się: wbił hak. — Tam powinny być dobre chwyty — zachęcał Stefan. Coś szło za ciężko. Poray stękał, z wysiłkiem wwiercał się powoli ku górze. Dotarł do małej przewieszki, zdawało mu się, że nareszcie będzie mógł odpocząć, ale wyważało go: przytrzymywał się od spodu, podchwytem. Dyszał głośno.

— Może pójdę na pierwszego? — Stefan zobaczył, że Poray kurczowo przylgnął do głazu. Poczuł lęk. — Wbij hak i przypętlij się. Zaraz dojdę.

— Nie mogę — powiedział zdławionym głosem Poray. Był dwadzieścia może metrów nad Stefanem. Od własnego haka dzieliło go koło czterech, ale zejść też już nie mógł. Wywlókł rękę spod przewieszki i natychmiast cofnął ją. Nogi zaczęły mu drżeć. — Uważaj! — Zdążył jeszcze coś krzyknąć i odleciał. W powietrzu obróciło go, Stefan dojrzał przez moment jego oczy, jakby zdziwione. Potem przyszło szarpnięcie: ciało Poraya rozprostowało się i ciężko rymnęło o ścianę.

Wisiał teraz, ściągnięty liną, która uwięziona pod pachami rozchylała mu ręce na boki. Zaczął się ruszać, próbował złapać się czegoś po omacku, jak ślepiec daremnie sięgający w pustkę.

— Żyjesz? — spytał Jastrzębski. Ochłonął. Wiedział dokładnie, co się stało i co ma robić.

— Ostrożnie, nie obijaj mnie o ścianę... Raczej żyję... spuść jeszcze niżej.

Stefan całkiem zluzował linę i Poray obsunął się na platformę; tu oparł się o kamień i zamknął oczy, odchyliwszy głowę. Był bardzo blady, z kącika ust sączyła się krew.

Jastrzębski nachylił się nad nim. — Zrobiłeś sobie coś?

— Zdaje się, że nic. Stuknąłem gdzieś kolanem.

— A głowa?

Poray obmacał ciemię i twarz, rozmazując przy tym krew po brodzie i policzku. — Nie, to chyba skaleczenie. — Odetchnął parę razy głęboko. — Poddusiło mnie.

Stefan wyszukał wśród porostów strużkę wody, zamaczał chustkę. — Przyłóż sobie — powiedział, „Miał chłop szczęście — myślał. — Dobrze, że tu

stromo, leciał wolno w powietrzu. Dziesięć metrów..." — No jak, lepiej? Będziesz mógł iść? — spytał z niepokojem.

— Oczywiście. — Poray niepewnie usiłował wstać. — Już dobrze. — Znów parę głębokich wdechów. — Całkiem dobrze.

Wcale nie było dobrze. Stefan widział: partner był rozbity. O dalszej wspinaczce na razie nie było mowy. Należało rzeczywiście odpocząć, zjeść coś. Świadomie odwlekał to aż dotąd, spieszyli się, po drodze gryźli mdłe cukierki wojenne, jabłka. Gdy udało się przebić przez żółte płyty, Stefan zwiastował już obiad na Tarasie. Poray zgodnie potakiwał, ale zastrzegł się: — Oczywiście obiad po angielsku, o piątej. — Teraz wszystko odpadało. Kto wie, czy latanie Poraya nie było skutkiem głodu? Są na nogach od świtu, bez wytchnienia. Stefan czuł się winny.

Powiedział głośno: — Jest teraz czwarta. Pół godziny możemy spokojnie odpocząć. W porządku?

— W porządku.

Poray podłożył sobie pusty plecak pod głowę, żuł chleb z wędzonką, powoli, ze względu na bolące dziąsło. W głowie kołowało, ale wracały mu siły. Głupio, ach, jak głupio! Położył sprawę. Po co pchał się, widząc rosnące trudności? Ambicja równorzędności? Tępy upór starzejącego się sportowca? Napotkał baczny wzrok obserwującego go Stefana. Uśmiechnął się: — Doprawdy nic mi już nie jest. — Westchnął. — Słuchaj, Stefan, gdzie masz opis drogi?

— Umiem go na pamięć.

— Jaki według opisu ma być pierwszy wyciąg?

Stefan zastanowił się. — Dość trudny. — Zaciągnął się papierosem. — Może trudny.

Poray pokiwał głową. — Tam jest „skrajnie trudno". Wierz mi: cholerny odcinek. I żadnego haka nie ma.

— Jest dwa metry wyżej, nad przewieszką.

— Miałem nad nią głowę, zobaczyłbym. Jaki to hak?

— Duży. Wycior z kółkiem. W lewej ściance.

— Znad przewieszki nie mógłbym go nie dojrzeć?

— Chyba... Chyba nie. Co chcesz przez to powiedzieć?

Poray skończył jeść, wytarł usta. — Wniosek jest trochę niemiły. Twoja droga sprzed czterech lat nie jest diretissimą.

Jastrzębski patrzył na niego, jakby nie rozumiał. Nagle poderwał się. — Czekaj! — W kilku susach był pod lewym kominem. — Ubezpieczaj mnie! — Już wspinał się po żeberku.

— Rozwiązałem linę — odparł zaskoczony Poray. — Dokąd to? Sprawdzić?

Ale Jastrzębski mruknął tylko — Aha! — i wspinał się dalej. Pod pierwszym progiem zatrzymał się i krzyknął: — Asekuruj, chociażby z ręki. Zresztą nie trzeba — tu zupełnie łatwo.

Zgrabnie uporał się z progiem, znikł za filarkiem. Lina przesuwała się lotem. Wychynął dobre pięć metrów wyżej. — Miałeś rację.

— Znalazłeś?

Nie odpowiedział, schodził szybko. Poray nie mógł nadążyć ze zbieraniem liny. Jastrzębski usiadł zdyszany koło niego. — Miałeś rację! Jest hak, jak

byk! Lewy komin — prawy komin! Prawy, tylko prawy! Diretissima, niech ją gęś kopnie! Ładniem ciebie wykierował.

Tak podnieconego Poray go jeszcze nie widział. — Sam się wykierowałem — rzekł spokojnie.

— Przypuśćmy. To niespodzianka! Co teraz robimy?

— Po prostu pójdziemy dalej: dobrze się czuję.

— Słuchaj, Wojtek — mówił Jastrzębski prędko, nie patrząc na rozmówcę — jest pół do piątej. Gdybyśmy się teraz ruszyli, nie spiesząc się — skłamał, zależało mu oczywiście na każdej minucie — moglibyśmy na ósmą wyjść na Taras. Powiedzmy, ze względu na pewne twoje osłabienie, o pół do dziewiątej. Mamy zarobione masę czasu. Trudności są w środku, góra komina jest łatwa. Na tych dwóch trudnych wyciągach będziemy uważać, ewentualnie pomogę ci liną. Kończyć można o zmroku. W najgorszym wypadku przy księżycu. Po hakach, dla pewności. Ostatecznie...

— Cały czas mówisz o lewym kominie? — przerwał mu Poray; chował rzeczy do plecaka.

— Oczywiście.

Poray wstał, zaczął wiązać się liną. Potem zarzucił plecak na ramiona. — Idziemy. Wybacz, udzielę ci pewnej rady. Pod tą przewieszką, z której leciałem, na wysokości nóg jest szpara. Wbij sobie tam hak. Przejdziesz gładko.

Stefan obejrzał się gwałtownie. Stał już pod żeberkiem. — Prawy? Myślisz serio o prawym? — Był przejęty w najwyższym stopniu. — Zdajesz sobie chyba sprawę...

— Będziesz prowadzić.

— Naprawdę? Czujesz się na siłach? — Stefan wahał się jeszcze. — Będzie biwak.

— To będzie. Nie oszukujmy się: tam też byłby.

— Nie mamy jedzenia.

— Trudno.

Jastrzębski wchodził już w prawy komin. Obstukiwał młotkiem żeberko, szukając szczeliny na hak. — Wiesz, podziwiam cię trochę — powiedział.

Poray wzruszył ramionami. — Diretissima, cóż robić? „Wariant Jastrzębskiego i Poraya do drogi Boreckiego i Jastrzębskiego": to nawet nieźle brzmi, mój złoty. I rok przejścia też jest trochę oryginalny.

Komin okazał się trudny, znacznie trudniejszy, niż pierwotnie ocenił go Stefan. Poray szedł teraz znacznie wolniej. Wahał się przed trudniejszymi miejscami. Stefan dyskretnie mu pomagał, bał się go urazić. Lecz sam Poray doszedłszy na platformę postawił sprawę jasno. Gdy będzie potrzeba, poprosi o podciągnięcie liną. Choć nie przypuszcza, aby miało do tego dojść.

Doszło jednak, już na następnym wyciągu. Komin przewieszał się niesamowicie, wyślizgane płyty nie miały nawet pęknięć. Stefan próbował zapierać się plecami, ale gardziel skalna rozwierała się za szeroko. Sunął więc w szpagacie, plecami do skały. W dole widział najpierw obróconą ku sobie twarz Poraya, potem platforma schowała się, ukazała się poprzednia, potem rumowisko w zaklęśnięciu ściany, gdzie tak pewien był zwycięstwa. Wy-

chodził coraz wyżej i dalej, był już nad żółtymi płytami, widział swoją rysę, zdawało mu się, że ma pod sobą już dół ściany, piargi, staw. „Ależ to wypycha na zewnątrz" — myślał i podciągał się jeszcze wyżej. — I-le li-ny? — krzyczał skandując do niewidocznego Poraya. — Czte-ry me-try! — doszło do niego niewyraźne wołanie. — Czte-ry! — Zerknął za siebie: uskok się jeszcze nie kończył.

— Mu-sisz po-dejść!

— Wy-żej nie ma sta-no-wis-ka!

— Szyb-ko!

„Między nami ani jednego haka — myślał Stefan. — Każdy mój fałszywy ruch, nieuwaga tamtego... Gdy najbardziej potrzebujesz ubezpieczenia, nie ma go wcale". Starał się wspinać bez postojów, kurcze ponowiły się. Nie patrzył więcej w dół — zbyt niebezpieczne. Co go to obchodzi zresztą? Kiedy skończą się wywieszać te dwie ściany, jak okulary końskie obcinające widok na boki? Stopień był tuż, najtrudniejsze miejsce. Nie mógł nadążyć z oddechem, rzęził. Lecz już ręce napotkały pierwszy od dwudziestu metrów chwyt: prawdziwy, ostrokątny, rozkosz dla palców. Wciągnięcie się na płaśnię było drobnostką.

W wejściu kominem często nie można pomagać liną, gdy wspinacz, tworząc jakby żywy most ze swego ciała, zapiera się rękami, nogami, tułowiem pomiędzy dwiema ścianami. Jastrzębski wiedział o tym. Wbił na wszelki wypadek dwa haki, dla siebie i dla towarzysza, który szedł dzielnie, ale bardzo wolno. Przywiązany do haka, Stefan wychylał się od czasu do czasu, by go dojrzeć: na tle piargów, odległych o czterystametrowy lot kamienia, ciemna sylweta ruszała się rozpięta niby pająk w czarno obramowanym otworze. — Daleko jeszcze? — W głosie Poraya brzmiało coś, co kazało zwiększyć czujność; Stefan przywarł do ściany, rozstawił szeroko stopy. Wybierał linę, nie zostawiając najmniejszego luzu.

— Piętnaście metrów. Jak tam?

Poray jednak odpadł dopiero przed samym końcem. Jęknął: — Nie mogę, trzymaj! — i zawirował śmiesznie na linie.

— Łap się czegoś! — krzyknął doń Stefan — trzymam cię pewnie!

— Nie bardzo mogę. Przydusza mnie.

— Wytrzymasz chwilę?

Kiwnął głową, że tak, starał się nawet uśmiechnąć. Jastrzębski spróbował ciągnąć rękami, ale szło opornie. Więc przydepnął sznur, zgiął się wpół, przesunął linę na plecach. Teraz rozprostował się: Poray podjechał do góry.

— Co, idzie?

— Tak, pospiesz się! — głos Poraya był już mocno zduszony. I zaraz potem: — W porządku, mam już czego się złapać. Ależ przewieszka! — Gramolił się na klęczkach na platformę. — Znowu miałeś ze mną zabawę!

— Głupstwo, grunt, że szybko poszło — rzekł Stefan i spojrzał ukradkiem na zegarek. Siódma.

Zrobili jeszcze piętnaście metrów zaledwie — do następnej platformy. Obeszło się tym razem bez żadnego incydentu, choć zapadający zmrok, śliskie porosty i nieprzewidziana kruchość skał czyniły ten odcinek męką

prób, wątpliwości, odwrotów. Do ostatka wypatrywali oczy w poszukiwaniu chwytów i stopni. Haki bili gęsto, ale z nich nie chciał korzystać Stefan. Poray rozumiał go doskonale. Użyte jako szczeble drabiny, haki w technice „klasycznej" alpinizmu są ostatecznością: służą w razie zbłądzenia, dla ratunku. — Raz w życiu skorzystałem z haka — mawiał Jastrzębski — na południowo-wschodniej ścianie Zamarłej Turni, w czasie deszczu. Miałem wtedy siedemnaście lat, do dziś się tego wstydzę...

Nad wielką platformą, do której w końcu „klasycznie" dotarli — o ile mogli dojrzeć w mroku, komin raz tylko jeszcze się przewieszał. Potem rozszerzał się w rodzaj leja. Nad nim...

Stefan obliczał pozostałą drogę na czterdzieści metrów. Poray na nieco więcej.

Opadło ich ogromne, rozleniwiające znużenie. Nie chciało się ruszyć z miejsca, okryć płachtą, nawet jeść. Czternaście godzin drogi, mordercze tempo, krótkie przerwy... Siedzieli skuleni pod skałą. Stefan oparł głowę na kolanach. Okulary odłożył i palcami masował obolałe powieki. Poray przyglądał się swej goleni. Skrzep przylgnął do spodni i przeświecał burą plamą.

Było cicho. Niedaleko kwilił ptak: może w sąsiednim kominie? Zmierzch pełzł już po ścianach naprzeciwko, zagęszczał liliowe cienie w kątach doliny. Szczyty świeciły jeszcze rudą poświatą.

Nagły powiew przyniósł szum lasu. Stefan wzdrygnął się, woda ciekła mu po plecach. Zerwał się. — Nasza kolacja! — Przytrzymał towarzysza. — Lepiej posiedź. Dziś cię wyręczę. Zrób porządek z tym kolanem, nie można czekać do jutra.

Przywiązali się potem do haków. Pod nimi w otwartej studni doliny grały dalekie wodospady. Na grani Lodowego żarzył się ostatni, fioletowy oddech zachodu. Wreszcie i on wygasł.

Poray patrzył na Stefana, jak krząta się, zwija linę, wyciąga rzeczy z plecaka. Dawno nie strzyżone włosy opadły mu spod starego kapelusza na skroń. W zmroku dobrze nie widział twarzy: jasna plama z głębokimi cieniami oczodołów. Jakiż był jednak młody w przesadnie energicznych ruchach, niezmordowanej krzątaninie z maszynką, spirytusem, całym obrzędem herbaty! Kucnął wreszcie, podścielił sznur, by nie musieli siedzieć na kamieniu. Wyczuł spojrzenie Poraya.

— Jesteś zmęczony?

— Nie, nie chce mi się nawet spać. Zapalisz?

Stefan wyciągnął się nareszcie, poszukał w kieszeni zapałek. — Dobrześmy zrobili, Wojtek, zostając tu. Odpoczniemy, jutro wrócimy na obiad do koleby. To — uniósł rękę z papierosem, wycelował w Taras — powinniśmy zrobić do południa.

Poray milczał. Ciepło herbaty rozlewało mu się po kościach. O czwartej zacznie się przejaśniać. Chciałby być starszy o ten dzień. Może Stefan ma rzeczywiście rację: zdążą na obiad. Zaczął obliczać datę: jest dwudziesty

dziewiąty sierpnia. Za trzy dni musi wrócić do Warszawy. Pierwszego września.

Starał się przypomnieć sobie, co robił cztery lata temu. Wrócił wtedy jak zwykle z bretońskiego pleneru, wysiadł na Gare du Nord. Paryż był nerwowy, przeżywał dni decyzji. Zmobilizowani odjeżdżali do regimentów. Na ulicach tłumy, dyskutujące, wyrywające sobie gazety z rąk. *„Nous ne voulons pas mourir pour Dantzig"* — pisał Déat. Nie chcieli, a umierali. Dziś Déat jest ministrem.

W polskiej ambasadzie nikt nie miał czasu na rozmowę, więc zwyczajnie kupił bilet u Cooka. Długa kolejka przy angielskim okienku. Przy wschodnim nikogo. Patrzyli na niego ze zdziwieniem.

Berlin przejechał nocą. Zbudził go wstrząs: nieostrożnie wekslowano ich pociąg. Wyjrzał za firankę: źle oświetlone tory, rzędy wagonów. Wojsko. Na lorach okryte brezentem czołgi

W Zbąszyniu stanęli nad ranem. Ponurzy celnicy chaotycznie przetrząsali bagaż. Przyjechał do Warszawy w południe, gdy kobiety naklejały na szyby paski papierowe, a przed PKO na rogu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej stał ogonek. W sklepach brakło soli.

W DOK ktoś powiedział mu w konfidencji, że wojny nie będzie. Nazajutrz zbudziły go bomby...

— Pół do dziesiątej. — Stefan oglądał trampki. — Jeszcze dwa dni, a chodziłbym boso.

— Na szczęście został tylko jeden dzień. Którędy wrócimy? Gdyby tak przez góry?

— Musielibyśmy zejść do Morskiego Oka. Tam często zachodzą grencszuce. Z Roztoki za to pójdziemy spokojnie przez Polanę Waksmundzką i Psią Trawkę. Na Brzeziny, Murzasichle, twoją drogą. Unikając Zakopanego.

— Trzeba oddać sprzęt...

— Prawda, zapomniałem. — Stefan skrzywił się. — Tak się już cieszyłem, że uda mi się uniknąć widoku *Bergstation „Cakopane"*.

— Należałoby też złożyć wizytę Wikaremu. Widziałem go ostatnio dziesięć lat temu w Zermatt. Może zainteresują go troszkę nasze perypetie?

— Znasz go dobrze? Przymruży chytrze oczki i wyszpera w swej kartotece fiszkę, z której wynika, że jeszcze w 1928 roku przewidział możliwość wariantu w kominie szczytowym Złomiska. Potem weźmie od ciebie twój opis, uśmiechnie się złośliwie i udowodni ci małe niedokładności. Na przykład napisałeś „dwa kroki w lewo po wąskim gzymsie". Tymczasem jest tylko jeden krok i nie po gzymsie, tylko po listwie. I najgorsze, że będzie miał rację!

Roześmiali się obaj.

— Klepie biedę podobno — dorzucił Stefan.

— Hoduje w swoim alpinarium szarotki i dostawia je do sklepów — rzekł Poray. — Tak mi mówiono w Zakopanem. Niemcy jakoby chętnie kupują.

— Wiesz, mam na tle szarotek dziwne wspomnienie. — Stefan zdjął kapelusz i poprawił dłonią włosy. — W roku czterdziestym pierwszym Lwów zajęli najpierw strzelcy górscy, z szarotką na czapce: *„Edelweiss — Gebirgsjaegerdivision"*. W większości Austriacy.

Mieszkałem wtedy przy ulicy Romanowicza, w centrum miasta. Któregoś dnia, tuż po rozstrzelaniu mego stryja, wracałem do domu. Zza rogu wyszło dwóch — jak ich już wtedy nazywano — „szarotkarzy". Nagle młodszy z nich podbiegł do mnie, klepnął znienacka po ramieniu. Osłupiałem, a ten krzyczy radośnie: *„Ich habe Sie sofort erkannt! Sie haben sich nichts verändert!"* Ludzie zaczęli się oglądać...

— Kto to był?

— Latem trzydziestego dziewiątego chodziliśmy na Słowację nielegalnie, prawie jak dziś. Poznałem wtedy na Ostrym Szczycie młodego wiedeńczyka, w towarzystwie jakichś Spiszaków. Schodziliśmy z Boreckim prędzej od nich, na uskoku w grani zostawiło się im hak z liną do zjazdu. Potem, na Strzeleckich Polach, częstowali nas cukierkami. Wymieniliśmy wizytówki. Tyle.

— Co robiliście wtedy na Ostrym?

— Wariant na drodze Motyki. Bardzo ładny.

— Ładniejszy niż nasz?

Stefan zaśmiał się. — Chyba nie. Dokończę ci z tym Austriakiem. Staliśmy na ulicy, wkoło tłum: nasi, Niemcy. Było mi głupio, odpowiadałem półsłówkami. On przygasł, pożegnał się szybko.

— Zrozumiał sytuację.

— Tak sądzę. Więcej go nie widziałem.

Zapadło milczenie. Poray odpalał papierosa. — Jest teraz pewnie na Kaukazie.

— Jeśli żyje.

Znowu zamilkli. Była już noc. Poray patrzył w niebo. Co roku, we wszystkich gazetach świata, jest taki artykuł: *Sierpień — miesiąc gwiazd spadających.* Ale dziś nie spada ani jedna. — Słuchaj, Stefan, a co o nas powiedzą?

Jastrzębski obejrzał się na niego.

— Cały świat wywraca bebechy, a co my robimy? Wynieśliśmy się na Olimp.

Nie rozumiał. — O co ci chodzi? Co tu za Olimp?

— Dwa tysiące metrów ponad innymi.

Stefan wzruszył ramionami, przyglądał się Porayowi ze zdziwieniem. — Mówisz, jakbyś nie był artystą. Są różne Olimpy ponad bliźnimi. Nasz jest tu, bośmy potrafili. Bo chcemy tu być.

— Mogliśmy. Inni nie mogą.

— Do Poronina przejechać się może każdy, kto zapłaci za bilet i unikać będzie żandarmów. W góry może pójść każdy, kto się ich nie boi: przedkłada ryzyko gór nad inne. Czy przypuszczasz, że znalazłoby się takich wielu? Ani dziś, ani przed wojną. Zresztą jutro wracamy. Koniec Olimpu.

— Coś z niego zostanie.

— Trochę satysfakcji, że m i m o w s z y s t k o...

— Nadmiar godności własnej.

— No więc: czy to takie złe? Przewietrzyliśmy trochę duszę i ciało. To nie tak dużo. Mówisz dziś rzeczy dziwne.

— Może masz i rację. Gdy jestem zmęczony, gadam głupstwa.

Prześpimy się, to nam dobrze zrobi. — Stefan układał się, okrywał nogi

płachtą. — Przy naszym stanie nerwów lepiej, że nie biwakujemy na Tarasie.

— Dlaczego?

— O północy nieboszczyk Felczak bije tam haki. Słyszałeś to nazwisko? Dobry kiedyś taternik. W 1934 wytrawersował ze wschodniego filara i umarł na Tarasie z wyczerpania. Towarzysza ściągnęło Pogotowie. Od tego czasu straszy.

— Słyszałeś?

— Nocowałem z Boreckim po wyjściu z komina. Nieprzyjemny jest ten Taras, wszystko się sypie, mokro. Znaleźliśmy jakiś okap skalny. W nocy budzi mnie Borecki. — Słyszysz? — Jakby ktoś tłukł w haka, niezbyt daleko. Wołaliśmy, świeciliśmy latarką; wtedy cichło. Potem powtarzało się od nowa. Wreszcie Borecki powiedział: — Felczak bije haki, zostawmy go w spokoju.

— Co to było?

— Woda kapała. W nocy tam jest dziwna akustyka.

Zamilkli. Potem spytał Poray: — Borecki wierzył w tę historię?

Stefan namyślał się. — Bo ja wiem — rzekł z wahaniem — był bardzo rozsądny i trzeźwy. Miał takie swoje... Czuł na przykład, że nie przeżyje wojny.

— Nietrudne przeczucie w tej części świata.

Stefan przewrócił się na bok. — Jak to jest z twoją Szwajcarią? Ewa mi coś wspominała.

Zdawało mu się, że we wzroku Jastrzębskiego nie ma nic prócz ciekawości. Odpowiedział obojętnym tonem: — Staram się o paszport.

— Na jakiej podstawie?

Zawahał się. — Urodziłem się w Genewie.

— Sądzisz, że się uda? — zaciekawił się Stefan. I nagle z ożywieniem: — Jakże ci zazdroszczę!

— To jeszcze nic pewnego.

Ale Stefan jakby nie dosłyszał. — Jakże ci zazdroszczę! Pochodzisz sobie po Alpach!

— Sądzisz, że będę mógł? — Poray myślał o prawie moralnym, które by go powstrzymywało przed działalnością wysokogórską, lecz Stefan zrozumiał to prościej:

— Dlaczegóżby nie? Marnować taką okazję? Na twoim miejscu nie schodziłbym z gór.

— Trzeba z czegoś żyć.

— Rąbałbym zimą drzewo w lesie — odparł Stefan tym stanowczym tonem, który znamionował absolutne przekonanie o słuszności.

Leżeli w milczeniu. Niebo było czyste, za czyste: zwiastun niepogody. Daleko w żlebie zagrzechotał piarg. — Wiesz, martwię się o Ewę — rzekł cicho Stefan — bardzo źle wygląda.

— Wyślij ją na parę miesięcy pod Warszawę.

— Teraz, przed zimą? Za co?

— No to wybierzcie się w zimie. Gdzieś tu do Murzasichla, na Kośne Hamry. Nie wypadnie drogo. Pojeździ sobie na nartach.

— Myślałem o czymś podobnym, gdyśmy przechodzili na Brzeziny. Ale

Ewa za nic się nie zgodzi. Jest jeszcze bardziej uparta ode mnie. A wiesz, jak głęboko weszła w swoją robotę.

— O Ewę trzeba się bardzo troszczyć — powiedział miękko Poray — jest teraz ogromnie nerwowa. — Przypomniał sobie, jak patrzyła na niego, gdy na krótko przed wyjazdem w Tatry oznajmił jej, że opuści ich, kto wie na jak długo. Szepnęła cicho: — Zdrajca — i rozpłakała się. Potem prosiła, by nic o tym nie mówił Stefanowi. Niepotrzebnie podjął teraz ten temat.

— No to dobranoc — Stefan zsunął kapelusz na oczy. — Do jutra. — Kręcił się jeszcze chwilę, ciężko westchnął. Potem oddech stał się regularny. Spał.

Była cisza, góry stały martwe i nieme. Poray leżał z otwartymi oczyma. Trzęsło go, miał chyba gorączkę. Z doliny podnosiło się pasmo mgieł. Na przeciwległej grani zapalił się pierwszy błysk: wschodził księżyc.

Moje papiery leżą w Berlinie — myślał Poray. — Tam też jest noc i także wschodzi księżyc. W willi, do której przeniósł się konsulat po nalotach, cień jabłoni płynie zapewne po stole. Na nim jutro może położą mój paszport. Bez niego, tej cienkiej książeczki w ceratowej oprawie, jestem niczym: jedną z miliona mrówek, którą można rozgnieść, przydeptać, nie oglądając się nawet. Ale mrówką, która wspięła się na ogromne drzewo. Czyżby myślała, że tam bezpieczniej, że mrowisko może ktoś podpalić? Cóż za bezsens! Zatem po co?

Mrowisko. Czterysta kilometrów stąd śpi Warszawa. Nie, nie śpi. Ewa czeka na powrót Stefana. Nie śpią dwudziestoletni podchorążowie z cenzusem, pochyleni nad rozebranym granatem. Szmuklerzy w załomach dworców czekają, aż przejdzie patrol. Kręci się ruleta w kasynie. Kręcą się korby powielaczy. Odezwy: „Bracia, do broni". Nocne odprawy. Dwa tysiące pistoletów drzemie w skrytkach pod podłogą. Napisy: „Pawiak pomścimy!", „Kraj z Rządem!". Na Wolskiej i Targowej patykiem unurzanym w smole dopisuje ktoś: „Ale rząd nie z Krajem!".

Nie należę do tego świata, choć tkwię już w nim czwarty rok. A co tu robię — zdobywam góry? Dawno przestałem być patetyczny. Zdradzam ojczyznę? Ewa mówi, że tak.

Tradycje: dwór dziadków, odległe sentymenty kresowe. Emigracja — socyalizm pisany przez ypsylon. Ojciec w Legionach. Tomiki patriotycznych wierszy, Piłsudski. Zdaje się 1916 rok. Nic z tego nie zostało.

Przewrót majowy: dorożkarz zabity pod uniwersytetem. Miałem wtedy dwadzieścia dwa lata. Jakaś Straż Przednia czy Legion Młodych. Nie pamiętam, już rok później nic mnie to nie obchodziło. Monte Rosa wschodnim uskokiem — drugie przejście, północna Weisshornu (tam pierwszy raz w życiu odpadłem), Dent Blanche. Potem Paryż: Picasso, Cocteau, młody Aragon. W Lozannie spotkanie z Szymanowskim. Potem Niemcy: cicha Getynga i zły, głodny Berlin z dwunastolatkami na rogach. Ekspresjonizm — krwawa satyra z Brechtem i Groszem, który wydawał wielkie teki rysunków: burżuje, którym przez spodnie prześwitują genitalia. Ciekawe, czy Grosz żyje: nie miał smaku, ale nie pomylił się z faszyzmem.

Noc, księżyc. Tego się nie maluje. Góry. Poczciwy Wyczółkowski wierzył, że można. Gdyby tak zobaczył Andy, wyż Puny! Dobra martwa natura: o tak. Ale to...

Jednak zdobywam: pierwsze całkowite przejście. Diretissima. Co to znaczy? Kto sprawdzi? Może sprawdzam tylko samego siebie, że można jeszcze trwać we własnym świecie, że innego nie ma w ogóle? Moją sprawą są góry, jest malarstwo: każda m o j a kreska, każdy i c h kontur jest czymś ważnym, istnieje tylko dla mnie. Ach nie, nie sprawdzam! Walczę o siebie, o prawo do siebie!

Stefan spał, kosmyk włosów znów zsunął mu się na brew. Poray okrył go lepiej płachtą. Przy tym ruchu dotkliwie zabolał go łokieć. Nagle pojął: był tutaj ze świadomego wyboru. Ryzykował życiem. — To jasne, wybrałem prawo decydowania o własnym losie. — Od razu zwątpił: — Czy to aby najważniejsze, jeśli nawet jest prawdą? Czy wystarczy?

Może dla artysty? A jeśli nie jest się nim na pewno? Jeśli tylko kindersztuba, wszyscy kuzyni piszący, Rimbaud i Mallarmé, muzyka, roczny indeks *Skamandra*: dwa eseje, jakiś wiersz...

A jeśli tylko dyletant, świetny dyletant, polot bez płomienia, zorganizowany upór, intelekt, trochę najprostszych atrybutów artysty? (tylko te najprostsze dają złudzenie talentu). Co wtedy?

Więc koniec złudzeń: nie istnieje żaden wybór. Los jest mi narzucony jak kształt twarzy i barwa oczu. Wszystko inne jest tylko przymierzaniem masek, kokieterią. Niedostrzeganie grozy świata — snobizmem. Egoizm przedstawiony jako bieg rzeczy. Rzekome powołanie artysty — jako prawo wyboru: przywilej dany od Boga. A jakiż wybór mają ci, którym nigdy nie pozwolono się łudzić? S ą — więc muszą. Maszynista m u s i prowadzić pociąg, którym przyjechałem. Nie zejdzie z parowozu, aż go kiedyś nie wyciągną z zakrwawionego kojca poszarpanego eksplozją. Bym mógł z wyższego nadania sprawdzać siebie, inni m u s z ą trwać w pociągach, fabrykach, piwnicach. Oto prawda o kraju dwóch tysięcy pistoletów, gorzkim kraju „krzyżów i chmur, mogił i chmur" — jak mówi Iwaszkiewicz. Oto mój Olimp.

Spojrzał na zegarek. Dziesięć po pierwszej. — W tej chwili biją kogoś w lwowskim gestapo przy placu Smolki. Na Montelupich. W zakopiańskim „Palace": dwadzieścia kilometrów stąd. Umiera więzień Oświęcimia. Jeden?

Popatrzył w dół. Rozwierały się piarżyste leje żlebów, świeciły białe płyty. — Na biurkach w Alei Szucha leżą listy z adresami na dzisiejszą noc. Ktoś skreśla, dopisuje nazwisko. Szoferzy zapuszczają motory...

Ale i tu, z dala od tamtych spraw, w księżycowej pustce gór zimnych i obojętnych, krąży śmierć.

Podniósł głowę, kleiły mu się powieki. Kolano pulsowało szarpiącym bólem. Mgły płynęły brudnoszare, zadowolone z siebie. W jakiejś szczerbie nadziewały się nagle na światło. Wybuchały srebrem i gasły, wleczone dalej na niewidzialnej nici.

Znów spojrzał na Stefana: spał spokojnie. Więc on, Poray, czuwał samotnie? Był z żyjących wysunięty najdalej na południe: cały kraj, objęty nocą, zaciągnięty zasłonami ciemności, uśpiony, opierał się o niego. Widział ten kraj, rozłożony bezmierną łachą, rozsypany wsiami, pokrojony w zagony, bure ściernisk a, rzędy kopic, dróżki, lasy. Z niezmiernym zdziwieniem pytał siebie: więc to wszystko, w głąb od tego szczytu, jest Polską?

Nie uciekł od niej. Gniotła go, napływała na niego. Można było tylko

unieść się i poszybować: z góry widział teraz bielejące domki przedmieść, robotnicze kolonie, emeryckie ceglaki kryte papą: wiano dwóch izb, podwórka, kilka owocowych drzewek. Płynął nad cichymi folwarkami, w sadach ujadały znudzone psy. Dalej wyiskrzały się już łuny torowisk. Warszawa. I czuł, że zmoże go ten obraz, że daje się prowadzić bezwolnie. Jest tam.

Ocknął się. Mżył deszcz, góry zaciągnęły się mgłą. Nasunął kaptur na twarz. Chropowaty brezent dotykał ust. Otulał teraz twarz własnym oddechem, ciepła wilgoć płynęła ku szyi i sercu, okrywała, chroniła, gasiła wyobraźnię. Nareszcie było mu dobrze, nic go nie bolało. Zasypiał. Uświadamiał sobie jeszcze niewyraźnie, że idzie prostą, nie kończącą się drogą. Leży na niej duży kamień. Poray mija go, bo jest zbyt słaby, by podnieść go samemu.

Stefana także zbudził deszcz. Usiadł. Woda zbierała się na rondzie kapelusza i ściekała za kołnierz. Za czarnymi skrzydłami komina rozlewała się już posępna szarość. Jeszcze dwie godziny. Przegryzą coś, rozplączą linę: ta część zabawy wypadnie niestety na mokro. Trzeba będzie iść w skarpetach, mocno owiązać je sznurowadłami, aby się nie zsuwały. Raz już omal nie odpadł w ten sposób: skarpeta została na obłym stopniu, on sam zwisł na jednej ręce. Gdzie to było i kiedy? Na Żabim Niżnim, Niebieskiej Turni czy filarze Granatów?

Zwykle nie uciekał myślami od takich przypomnień, a przeciwnie, składał je z okruchów, przyglądał się ze wszystkich stron. Lubił ten komentarz, trzeźwo dopowiadany po latach. Dziś jednak spieszył gdzie indziej — wyprzedzał czas o dwie godziny. Czy łatwo puści ich reszta komina? Czterdzieści metrów, liczmy: dwie długości liny. Ileż to zajmie: trzy godziny, cztery? Ściana się rozpłaszcza i przepaścistość rośnie, ale wygląda na dobre urzeźbienie.

— Będziemy gęsto bić haki. — Widział już niemal, jak sięga po ostatnie chwyty, potem już ich nie potrzebuje i ciągnie, ciągnie namokłą, zesztywniałą linę. Poray wybija haki, wychodzi, śmieje się...

Zerknął na towarzysza. Poray rzucał się przez sen. Wieczorem miał na pewno gorączkę, dziś poczuje wszystkie kości. Trzeba by mu zrobić herbaty, ale suchy spirytus niemiecki jest do niczego, zabierze za dużo czasu. Poray sam się nie upomni, pójdzie i bez herbaty, z kawałkiem chleba i dwiema kostkami cukru w ustach za całe śniadanie. Dobry partner, dobry towarzysz. Nie wtrąca się do prowadzenia, choć mądrze doradza i interweniuje kiedy trzeba.

Jeden jedyny raz się zniecierpliwił: kiedy Stefan stał pół godziny w ostatniej rysie na żółtych płytach. Ale to jego, Stefana wina. Nie mógł się zdecydować.

W tym jednym miejscu bał się, że zginie. Wyżej, bodaj na trudniejszych odcinkach komina, nie zaznał więcej tego paraliżującego poczucia niepowtarzalności własnego istnienia.

Zdarzyło mu się to parokrotnie w Warszawie. Ale w górach? Odtąd wiedział, że uczucie to wracać będzie coraz częściej.

O życiu Stefan myślał zawsze jak o pasjonującej przygodzie. Jeśli respek-

tuje się jej prawa, dobrze się kończy. Coś nadłamywało dawną wiarę. Gdy widział śmierć, była to zawsze śmierć i n n y c h. Teraz nie był pewien, czy z nimi nie umiera jakaś cząstka i jego egzystencji.

Kończyła się właśnie wielka przygoda (wahał się, czy nazwać ją największą) jego życia. Kończyła się dobrze. Diretissima... Myślał o Najprostszej, jak myśli się o kimś bliskim: zdradziła mu już drugą swoją tajemnicę. Czemu więc czuł tylko sytość górami, bez radości?

Dokonał pięknego dzieła. Zamknął, rysując w ścianie literę „Y", epopeję zdobywania Tarasu. Następcy poszukają wariantów na prawo i lewo, zostaną tylko epigonami. Dziś jeszcze szkic i zarys drogi dołączy do innych, zapisanych w starym brulionie, który czeka nań w kolebie. Po powrocie przepisze zaraz na czysto, wyśle po egzemplarzu Jankowi Sz. w Krakowie (z listem do doktora Majewskiego) i Wikaremu, na Zakopane. A mimo to Stefan zdziwiłby się, gdyby nazwał go ktoś szczęśliwym. Wszystko przypominało raczej trudny obowiązek, niewdzięczne a zaszczytne posłannictwo.

Pysznił się zawsze czystym pędem rekordu, wszelką ideologię miał za szalbierstwo pięknoduchów tłumaczących własne słabości. Traktował to jak balast: przyjemne miało być przyjemnym, zło złem.

Przed wojną raz jedyny napisał do *Taternika* — głos w dyskusji o skali trudności dróg tatrzańskich. Wiara w to, że „trudne" i „łatwe" mają swój obiektywny wymiar, że można je zawsze i ściśle rozgraniczyć, wystarczyła mu zamiast ewangelii. Wystarczyła może dlatego, że był długo samotny. Od rówieśników odcięła go wpierw choroba. Potem duma: z przyjaźni z samotnością czerpał przymioty, które dla tamtych, już wygodnie urządzających życie, były zbyt odległe.

Tak to długie lata gardził ludzką gromadą. Nie bardzo rozumiał, jak się to dzieje, że od pewnego czasu uczył się na nowo tej wspólnoty. Uświadomił to sobie po raz pierwszy niedawno, na początku miesiąca, gdy Poray szedł na pierwszego, a on z lękiem śledził jego ruchy. Prowadzić na linie a żyć w gromadzie nie jest tym samym.

Rozjaśniło się. Deszcz przestał padać, tylko mgła przenikała wszystko dokuczliwą wilgocią.

— Nie będzie już pogody — myślał Stefan — czas wracać. Zatęsknił nagle do Warszawy, do żywych ludzi, spraw, które się d z i e j ą, biegną nanizane na ciąg zdarzeń, bystry, zachłanny, nawet okrutny. Zrozumiał nagle, co odbierało mu szczęście: tu było tylko t r w a n i e, nie kończące się, zagarniające całą tę pomarszczoną skamienielinę w leniwe władztwo. Trwanie, w którym wieki przepływają tym samym szelestem traw, tym samym pochodem mgieł, burz, zim. Tam — była Ziemia Ludzi. I w nagłym olśnieniu zrozumiał, że gest czułości, który złączył go z Ewą, był szukaniem ratunku przeciw tej nieludzkiej, obojętnej wieczności. Protestem, który cały tkwił w tamtym świecie, zrodzony z jego krwi, uległy jego prawom.

Wierzył kiedyś w czysty sport. W *Czwartym Koncercie* Beethovena odnajdował niezwykły dialog samotnego człowieka z demonami, uwieńczony triumfem człowieka. Dziś czuł się starszy o świadomość porażki. Nigdy nie był sam! Świat nie poddawał się mierze gór. I s t n i e n i e ulegało t r w a n i u. Człowiek oszukiwał sam siebie, sądząc, że może zwyciężyć demony.

I mimo to, a może właśnie na skutek tego, istnienie było czymś cenniejszym i wyższym.

„Trzeba się o nią bardzo troszczyć." To były słowa Poraya. Wiedział od dawna o jego uczuciu, czytał je z jego milczenia, serdecznej uwagi, baczności, by nie ujawnić się najmniejszym odruchem. „Trzeba się o nią bardzo troszczyć." Słowa adresowane do niego, Stefana. Czyżby Poray przeczuwał?

Jest sierpień 1943 r. Dziecko urodzi się za pół roku. Syn. Chce mieć syna. Jakie będzie jego imię i jakie będzie imię idącego czasu? Ciało Poraya obróciło się we śnie. Przy tym ruchu spod płachty wypadła dłoń, rozwarta łagodnie jak muszla. W niepewności pytania czekał na ten znak. Miejsce człowieka było wśród ludzi.

— Po co właźić na szczyt?

Gramolili się po maliniakach, piarg wyjeżdżał spod nóg. Krawędź ściany ukończonej przed pięcioma minutami odsuwała się w głąb. Już była wspomnieniem. Lina zaczepiała o kamienie: złorzeczyli wiernej towarzyszce. — Po co właściwie właźić na szczyt? — powtórzył pytanie Jastrzębski. Stali u górnego kraja Tarasu. Nieregularne bloki szczytowej piramidy gubiły się we mgle.

— Zależy mi na tym — odparł Poray. Nie spiesząc się, w pół godziny osiągnęli wierzchołek. Poray nie był na nim nigdy, rozglądał się. Wiatr przewalał ciężkie chmury ku wschodowi. Było zimno. — Tylko tyle? — myślał Poray. — Więc nic więcej, żadnego upojenia; tylko tyle?

W pewnej chwili otworzyła się luka, w którą wdarło się słońce. Zobaczył w dole pod sobą zielonawe pole piargów. Za ostrą krawędzią kłębiła się mgła. Tam, niewidoczna stąd, leżała północna ściana Tarasu.

W Warszawie znalazł w skrzynce wezwanie z Prezydium Policji. Na drugi dzień poszedł w Aleję Szucha. Nie wiedział, czym wytłumaczy opóźnienie: pismo leżało już od paru dni.

Przyjął go urzędnik ze swastyką w klapie. Uprzejmie wskazał krzesło, nie zwrócił nawet uwagi na datę wezwania. Milcząco podsunął Porayowi papier leżący na biurku. Była to kopia pisma z Berlina, adresowanego do sekretarza stanu Spraw Wewnętrznych Rządu Generalnego Gubernatorstwa w Krakowie. Powiadamiało ono, że Ambasada Szwajcarska zwróciła się do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z prośbą o wydanie wizy wyjazdowej panu Wojciechowi Porayowi (w oryginale było: *Herrn* Woyciech *von* Poray), urodzonemu w Genewie 13.3.1904, a zamieszkałemu w Warszawie. Ambasada załączała odpis aktu prawnego, datowanego 11.8.1943, przyznającego wyżej wymienionemu obywatelstwo szwajcarskie. Podsekretarz stanu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych wyrażał zgodę i przekazywał sprawę do załatwienia władzom Generalnego Gubernatorstwa.

Urzędnik rzucił okiem na petenta, który kończył czytać. Sięgnął do szuflady. — Tu jest jeszcze pismo z Ambasady Szwajcarskiej skierowane do pana osobiście. Pozwoliliśmy je sobie zatrzymać, do wyjaśnienia.

W otwartej kopercie, adresowanej na mieszkanie Poraya, znajdował się list z wytłoczoną winietą herbu. Konsul generalny prosił pana v. Poraya o zgłoszenie się w Berlinie celem odbioru paszportu. Data nadania: 15.8.1943.

Urzędnik znów spojrzał na siedzącego przed nim człowieka. — Wydamy panu *Marschbefehl* na pociąg. Bez tego nie otrzyma pan biletu na Niemiecką Kolej Rzeszy.

Poray obracał w rękach papiery. Trzy dni temu był w Tatrach. Jakież to było błahe wobec tych świstków, które miały nad nim władzę absolutną: przesądzały los.

— Kiedy chce pan udać się do Berlina? — spytał urzędnik. — Bo jeśli o nas idzie, wolelibyśmy jak najprędzej. Czy tydzień wystarczy panu do likwidacji wszystkich tutejszych spraw?

Przebiegł pamięcią cztery minione lata. Był ranny pod Kutnem, uciekał z transportu, przekraczał wiadukt Gdański w drodze na Żoliborz. Malował, pisał, uganiał za zarobkiem. Dyskutował z Ewą, ze Stefanem studiował przewodniki, razem zrobili nawet piękną drogę w Tatrach: najprostszą na północnej Złomiska. Zostawiał tu za sobą kawał życia, potężny kawał życia. Ale i przed nim było życie.

Urzędnik chrząknął, Poray wyczytał w jego oczach zniecierpliwienie. Odparł pospiesznie:

— Tydzień wystarczy mi najzupełniej.

Andrzej Ziemilski

Mieczysław Jastrun

MILCZĄCE MONOLOGI

(FRAGMENT)

Poezji przeznaczeniem nie jest nosić
Na skrzydłach swoich krew zabitych w walce.
Dla niej liść klonu i wiosło powiewu,
Kropla żywicy i jad belladonny.
W ciemnym lesie mej zorzy wieczornej ogromnej
Wolę być ledwie-nutą lub milczeniem. Dosyć.

*

Przekreślić przeszłość jednym uderzeniem pióra,
Lecz uderzeniem takim,
Aby mi kilof echa w głębokich marmurach
Odpowiedział.

*

Teraz, gdy moje oczy widzą do korzeni
Rzeczy i przenikają ciemne mury,
Którymi odgrodzona jest dusza od duszy,
Teraz, gdy widzę przed sobą kraj sztuki
Nie objawionej dotąd, ziemię obiecaną
Źródeł bijących z czystego dna,
Cień ogranicza mi słoneczne pole,
Czas mój zwęża się do miary moich stóp.

*

Byłem poniżony jak spłaszczone góry archaiczne.
Podniosłem się z upadku zawinionego przez czas
i przeze mnie.

Znałem pozorny błękit jezior w głębokich górach,
Podobnych do tragedii greckiej,
Gdzie skamieniałą torturę Prometeuszów

Przerywa nagle ryk osła wspinającego się po stromej ścieżce
I widać cień jego uszu.

Byłem wybrany,
A byle kto wieszał na mnie psy.
Byłem sam jeden,
A przywiązali mi do nóg ciężary umarłych ojców.

Gdy twarz moja jaśniała, zdzierali z niej skórę rakarze.
O włos nie zginąłem z rąk dzikich najeźdźców.
Odbyłem kurs praktyczny Biblii, Herodota, Tacyta.
Chciałem przejść suchą stopą przez Morze Czerwone.
To nie mogło mi ujść na sucho.

*

Dziewczyna z twarzą księżniczki izraelskiej
Powiedziała: „Dziesięć lat — to całe życie".
A ja ujrzałem mały strumień sielski,
Łatwy do przepłynięcia, o płytkim korycie.
Ale tu było rzeczywiste morze, i palmy
Przed hotelem wiatr lekko do żalu poruszał.
Po chwili znikło wszystko. Tylko niewidzialny
Drugi brzeg był jak formuła Kartezjusza.

*

A może trzeba było zostać tu
Nad morzem. Czytać w białe poranki
Heraklita z Efezu, filozofów jońskich?
I więcej nic. Bo cóż by jeszcze mogło się przydarzyć?
Wilgotne małe ziarnko
Wybujało w czarną pinię cierpienia.
A tu gaj oliwkowy, winnice, okręty,
Które płyną przez czuwanie i sen,
I we włosach powietrze ciepłe,
I pachnący pomarańczą wieczór,
I ciśnienie błękitnych atmosfer
Na pagórki, które przyklękły.
I ty: pół wieku między stopami i głową,
Ruchome drzewo, które
Nie może wyjść za obwód swego cienia.

*

Ptak, który zaufał pierwszemu ciepłu,
Zdradzony przez własny instynkt,

Wyszydzony przez barometr,
Leży martwy u korzeni białodrzewu.
Tak niegdyś zaufałem ciepłu twoich ramion
I opuszczonym gniazdkom pod twymi pachami.

Jabłko wysoko na drzewie,
Jabłko, o którym śpiewała Safona,
Że nie zerwano go, bo nie dosiężono.

To ty sięgasz po to złote jabłko,
Ostra i czuła do granicy życia.

To ty błądząc w czarnej olszynie
Znalazłaś jajo barwy hiacyntu
Ukryte w zaroślach nad stawem
I wyprowadzasz z niego łabędzia
I zakrywasz oczy liliom wodnym.

Ogrodniczka, łagodna jak wspomnienie,
Wpisujesz swoje barwiste inskrypcje
W czarne grzędy, odgrodzone milczeniem
Od rozbrzęczanego sadu.

Źródło uciszasz w dłoniach,
Dłonie oddajesz powietrzu,
Umiesz czytać ze skrzydeł owadów.
Wróżyć z płatków stokrotki.

Uśmiechasz się do snów dziecka,
Które są jak jutrzenka wśród nocy,
Ochraniasz je ciepłem twojego odddechu,
Ty, co nigdy i nigdzie nie jesteś bezpieczna.

Mieczysław Jastrun

Jan Parandowski

TRZECIA WIOSNA

Ten tytuł został mi dawno narzucony. Tak często i uparcie podsuwano myśl, bym nową podróżą do Grecji dodał trzecią wiosnę do dwóch poprzednich, że nie śmiałbym sprawić zawodu wszystkim życzliwym osobom, które mnie obarczyły tym wdzięcznym zadaniem. Cóż tu jednak mówić o wiośnie, gdy śnieg sypie, mróz trzyma i świat wygląda jak w przeddzień Bożego Narodzenia, a nie Wielkanocy! Jechaliśmy przez zimę w Czechosłowacji, Wiedeń był w białym kożuchu i w soplach lodu, połyskujących nieśmiałym, jakby zawstydzonym słońcem, a wzdłuż całej niemal drogi z Wiednia do Wenecji na każdej stacji wsiadali rozochoceni narciarze. Jeziora tyrolskie były zamarznięte. Dopiero za Udine śniegi stajały, lecz Wenecja była jeszcze chłodna i markotna, na placu św. Marka ostry wiatr rozmiatał gołębie.

Gryzłem się myślą o dalszej podróży morzem, niepokoił mnie okręt, o którym nic pewnego nie wiedziałem. Nazywał się „Enotria", starym imieniem Italii, ciągnącym za sobą przyćmione mity greckie. Sprawił mi niespodziankę już w samym porcie: wyglądał wcale ładnie i w urzędzie portowym słyszało się jego pochwały. Adriatyk również nas nie zdradził, był spokojny i słoneczny. Nazajutrz zatrzymaliśmy się na parę godzin w Brindisi. Ledwo wyszedłem na brzeg, zaskoczyło mnie wspomnienie dawnych lat na widok staroświeckiej landary u wylotu ulicy. Jej właściciel tłumaczył sobie na swój sposób moją zadumę i rozwijał coraz żywszą wymowę, by mnie nakłonić do przejażdżki po mieście. Nie myślałem o tym, myślałem o pewnym lipcowym dniu roku 1914, kiedy taką samą landarą pędziłem z wielkim hałasem po stromym bruku Brindisi.

Przyjechałem właśnie pociągiem z Neapolu, a tu miałem wsiąść na okręt do Triestu. Nazywał się bodajże „Baron von Beck". Źle obliczyłem się z czasem, nie spodziewałem się, że z dworca do portu jest tak daleko. Podniecałem więc dorożkarza, któremu, jako Włochowi, nie trzeba było dwa razy powtarzać, że się śpieszę: pędziliśmy dosłownie na złamanie karku, do dziś nie mogę sobie wytłumaczyć, jak dojechaliśmy żywi. Znalazłszy się w porcie zobaczyłem swój okręt o jakieś sto metrów od brzegu. Czy stał, czy już ruszył? Nie rozmyślając długo wskoczyłem do łódki. Po kilku obrotach wiosłem łodziarz krzyknął, że okręt jest już pod parą. Fale spod pracującej maszyny oddalały nas coraz bardziej. Ze wszystkich sił krzyczeliśmy obaj — wioślarz i ja — *„Ferma! ferma!"* On wymachiwał wiosłem, ja drugim. I okręt stanął. Dopłynęliśmy w parę mi-

nut, rozliczyłem się z wioślarzem, który — spotniały i ubawiony — patrzył, jak po spuszczonych z okrętu schodkach wdrapuję się na pokład dźwigając swoją walizę.

Połowa pasażerów wyległa przyglądać się temu widowisku. Jeden z nich, z brązową bródką (pamiętam go tak, jakbym go wczoraj widział), odezwał się do mnie: *„Was für ein Landsmann sind Sie?"*. Odkrzyknąłem mu wesoło: *„Pole!"*, na co zachmurzył się i cofnął. Przez całą drogę do Triestu obrzucał mnie z daleka tym samym chmurnym spojrzeniem. Nie było jeszcze Polski na mapie świata. Dla niego byłem dokuczliwym intruzem, jeśli nie wrogiem — dla wszystkich innych podziwu godnym „człowiekiem, który zatrzymał okręt". Ja natomiast brałem swoją przygodę tak naturalnie, jakby szło o zatrzymanie wolnej dorożki. Miałem dziewiętnaście lat!

Dziś dopiero mam w sobie, niestety, dość powagi, aby się obrzucać pytaniami: Jak się to stało? Dlaczego? Czy było zgodne z przepisami? Czy wynikło z uprzejmości starej i zasłużonej linii Austriackiego Lloydu? Nie umiałem odpowiedzieć sobie ani mojemu Piotrusiowi, który mnie słuchał z uwagą i ostatecznie zaliczył tę przygodę do wielu innych niepojętych rzeczy, jakimi odzywa się w mej pamięci legendarny czas sprzed pierwszej wojny światowej. Parę dni temu ona sama przypomniała się nam na pięknym przedstawieniu w Burgtheater, gdzie idzie sztuka naszego przyjaciela Csokora *Der dritte November* o upadku Austrii w roku 1918. Grana świetnie, zdobyła wielkie powodzenie. Wiedeńczycy ze wzruszeniem przeżywają wspomnienie przełomowych godzin, które ich wyzuły z wielkiego państwa i odarły z blasku monarchii. Te wspomnienia trwają w starym cesarskim mieście, gdzie widuje się fotografie Franciszka Józefa i gdzie czasopisma ilustrowane publikują serie zdjęć z pierwszych dni wojny roku 1914.

Nikt z pasażerów „Enotrii" nie troszczył się o te przebrzmiałe czasy, wielu natomiast nosiło w sobie rany po niedawnej nocy zła. W drugiej klasie jechało kilkanaście rodzin żydowskich, emigrujących do Izraela po Bóg wie jakich nieszczęściach, koszmarach i tułaczkach; wszyscy mówili po polsku. W tę samą stronę jechała grupa Włochów, ale w pobożnej pielgrzymce do Ziemi Świętej, w której mieli przeżyć uroczystości Wielkiego Tygodnia i Wielkanocy. Byli z Neapolu i w ich słowach odżywały również dni grozy. Z nielicznej garstki Greków najczęstszym towarzyszem był mi starszy pan, którego najpierw wziąłem za Francuza, a poznałem pomyłkę dopiero w chwili, kiedy wyjął *komboloi*, rodzaj różańca o wielkich gałkach, które Grecy lubią przebierać w palcach — obyczaj odziedziczony zdaje się po Turkach.

Od pięćdziesięciu lat mieszka stale w Paryżu, ale w roku 1939 zjechał do Aten z całą rodziną, by parę miesięcy spędzić w ojczyźnie i dać ją poznać dzieciom. Wojna uwięziła go na kilka lat i poraziła nieszczęściem. Oto jego najmłodszy syn, chłopiec jedenastoletni, wracał ze szkoły, gdy żołnierz niemiecki strzelił do niego i zabił na miejscu. Stało się to na wsi, pod Atenami, a celem okrucieństwa było posiać strach przed zielonym mundurem w miejscowości, która go dotąd nie oglądała. Opowiadał, jak Niemcy pozbawili Ateny wody, jak strzelali do ludzi, którzy jej poszukiwali wśród miejskich ścieków, opowiadał, jak ludzie puchli z głodu, jak ich dziesiątkowały choroby...

— A pamięta pan, co mówi ojciec Photis w powieści Kazantsaki?

Skinął głową i powiedział te słowa najpierw po grecku, potem po

francusku: „My, Grecy, jesteśmy narodem nieśmiertelnym. Wyrywa się nas z korzeniami, pali się nas, dusi, a my trwamy".

Wszystko, co mówił mój towarzysz podróży, było wstępem do tego, co miałem posłyszeć w samej Grecji. Znoszono mi te relacje, jakby się chciano podzielić skrwawionym sercem. Mogłem więc powiedzieć w jednym z przemówień w Atenach, że okupacja niemiecka stworzyła między obu naszymi krajami braterstwo cierpienia i walki. A mówiłem to w dniu, w którym zaczęto wyświetlać nasz *Kanał* i tłumy Ateńczyków szły oglądać ten tragiczny epizod z naszego powstania.

Poza orbitą tych spraw krążyło wśród pasażerów „Enotrii" małżeństwo z Afryki Południowej, mające zakończyć swą wizytę w Europie dwutygodniowym pobytem na Rodos, ludzie jakby z innej planety, dziwni we wszystkim, co mówili, a zwłaszcza w pytaniach, które odsłaniały niepojętą i drażniącą niewiedzę. Mieli wyobraźnię szczelnie zamkniętą na losy krajów, którymi wędrowali, niepokoili się zaś o rzeczy niepowszednie: czy oznaczono dokładnie miejsce, w którym zabił się Ikar? Co się stało z Pegazem? Czy zachowała się grota, w której spał Endymion? Powodem tych trosk był gruby tom mitów greckich, które studiował pan z Johannesburga i to w taki sposób, jakby czytał aktualny reportaż.

„Enotria" rozkołysała się u zbiegu wód jońskich i Adriatyku, niebo zasnuło się chmurami, ale po niespokojnej nocy wstał pogodny, ciepły dzień, w jasnym powietrzu rysowały się z daleka garby Korfu, Kefalenii, daremnie wypatrywałem ukrytej w głębi Itaki. Przepłynęliśmy koło Missolongi wspominając Byrona. Z obu stron zatoki korynckiej zaczęły się rozwijać dwa krajobrazy: z lewej Akarnanii, Etolii, Lokrydy, z prawej Peloponezu. Na szczytach dawały o sobie znać nagłym błyskiem kapliczki św. Eliasza: dzięki podobieństwu imion ten święty zajął miejsce Heliosa na wszystkich wierzchołkach gór greckich. Góry, okryte prastarymi imionami i odwieczną sławą, w opowiadaniach mojego Greka zapłonęły szkarłatem ognia i krwi ze świeżych lat partyzantki i okrucieństw niemieckich. Lecz to tylko z naszych serc i myśli idzie ów posępny cień, który nie zdoła zgasić ani jednego refleksu światła na nieporuszonych skałach ani zakłócić nieustannej gry błyszczących fal, zawsze tak strojnych, jakby na niezmącone wesele świata.

Już niedaleko: wjeżdżamy w kanał koryncki. Zdarza mi się po raz pierwszy płynąć tym ciasnym korytarzem wodnym o ścianach z żółtej gliny, umajonych z rzadka kępami kwiatów i zieleni. Dotychczas zawsze oglądałem go tylko z góry, z tego właśnie mostu, przez który się przejeżdża z Aten do Koryntu. Ktoś mówi, że stoi tu gdzieś pomnik Nerona, jedyny, jaki ma dziś ten cezar złej sławy. Objaśniam, że słusznie mu się należy, ponieważ on właśnie pierwszy rozpoczął prace nad przekopaniem Istmu. Gdyby żył parę lat dłużej, ta droga wodna, łącząca wschodnią i zachodnią część Morza Śródziemnego liczyłaby dziś dziewiętnaście stuleci, a nie skromne trzy ćwierci wieku. Neron miał poprzednika w Kaliguli, któremu jeszcze mniej czasu zostało i zdaje się, że nawet nie zaczął robót. Swetoniusz wymienia wśród jawnych szaleństw obu cezarów tę myśl tak rozsądną i praktyczną.

Nie warto ze Swetoniuszem wpływać na wody Zatoki Saronskiej. Inne tu mogą nas prowadzić duchy, i te, które uwiły sobie gniazda w garbach Eginy, i te, których sława okrywa szary złom Salaminy. Pamiętam wzruszenie, z jakim

po raz pierwszy przed trzydziestu laty witałem się z tą heroiczną skałą. Leży ona u wrót Aten i jej dostojne imię staje się hasłem gorączkowej krzątaniny: podróżni wysiadający w Pireusie zbierają walizy, załatwiają rachunki, różne formalności, a ci, co płynąc dalej mają przed sobą tylko kilka godzin postoju, okazują jeszcze większe podniecenie i niecierpliwość.

Nas powitała w porcie gromadka literatów i dziennikarzy greckich, z fotografami. Odpowiadając na ich serdeczne słowa mówiłem, jak inaczej dziś wjeżdżam niż w dawnych latach, kiedy mogłem powtórzyć za Demokrytem: „Przyjechałem do Aten i nikt mnie nie znał". Z tego powitania miałem prawo sądzić, że tym razem nie będę się mógł uskarżać na osamotnienie i dni następne znacznie przewyższyły te moje oczekiwania.

Jechaliśmy do Aten pamiętną mi drogą z Pireusu, byłem szczęśliwy, że mogę żonie i synowi pokazać w rozchyleniu domów pierwszy widok na Akropol i odnaleźć w ich oczach własne wzruszenie. I tak po kolei ofiarowywałem im i sobie bramę Hadriana, świątynię Dzeusa Olimpijskiego, Tezejon. Stanęliśmy w hotelu „Delos", w bocznej ulicy, na rogu wielkiej arterii Patission, naprzeciw muzeum.

Hotel przyjął nas ciepło, czyli gorącymi kaloryferami. Było to wielką niespodzianką i rozwiało moje czarne myśli na temat: co będzie, jeśli marcowa wiosna grecka okaże się jeszcze niedojrzała. Z dawnych podróży nie przypominałem sobie pieców ani kaloryferów, po prostu dlatego, że bywałem tu w takiej porze roku, kiedy człowiek ogląda się za cieniem, a nie za kominkiem. Był on również w naszym pokoju, oczywiście dla ozdoby, a może z myślą o Anglikach, których kominek oswaja i rozrzewnia. I myśmy się bardzo zadomowili w tym hotelu i mile go wspominamy.

Ulica, przy której stoi, sama niemała, nabiera jeszcze znaczenia przez fakt, że wpada w wielką ulicę Patission i wlewa w nią strumień wszelkich pojazdów z sieci okolicznych ulic. Trwa na niej nieustanny harmider przejeżdżających autobusów, ciężarówek, samochodów, motocykli — od świtu do późnej nocy. A właściwie nigdy nie ma tu ciszy. Zżyłem się z tym gwarem jak młynarz z turkotem swego młyna i przez długi czas nie mogłem się oswoić z nocnym spokojem — na okręcie, w Wenecji, w zacisznej ulicy wiedeńskiej, a nawet dziś jeszcze zdarza mi się nasłuchiwać z utęsknieniem gwaru, którym ulica Zimorowicza nigdy nie zatętni.

Tylko wczesnym rankiem, kiedy zajeżdża tu wóz mleczarza, stuk kopyt końskich potrąca o senne wspomnienie osiołków i mułów, które co dzień biegły pod naszym hotelem z ładunkiem owoców i jarzyn. Drepcąc wśród rozhukanych motorów, owiane jakby wizualną wonią zieleni sałat i czerwieni pomarańcz, wtrącały swą idylliczną nutę w żelazny i zgrzytliwy dzień dzisiejszy, cudownie wczorajsze i wieczne. Koń rzadko się pojawiał, co przypomniało mi ów słynny żart Antystenesa, gdy doradzał na zgromadzeniu ludowym, by nie mając koni dla wojska obywatele uchwalili, że muły są końmi: „Przecież tak samo — dowodził — wasi wodzowie nie znają się na prowadzeniu wojny, a są wodzami tylko z łaski waszej uchwały"...

Zgiełk ulic ateńskich zawsze mnie zaciekawiał. Pamiętam, jak w roku 1932, mieszkając w okolicy placu Zgody (Omonia), spędziłem noc bezsenną jedynie w tym celu, aby się przekonać, kiedy naprawdę to miasto zasypia, i udało mi się pochwycić jakąś krótką przerwę na parę godzin przed świtem: z pierwszym

brzaskiem już wszczynał się rwetes, najwcześniejsi sprzedawcy podnosili krzyk, jakby wybuchł pożar. Jeśli dziś Ateny wydały mi się bardziej uśmierzone, przypisuję to porze roku, kiedy chłodniejsze noce miarkują burzliwy temperament miasta.

Rozrosło się ono znacznie i dalej rośnie. W każdej dzielnicy widać budujące się domy wielopiętrowe, wszędzie widać kartki z napisem: „Do wynajęcia", jednocześnie rozszerzają się przedmieścia, nie ma już powodu oddzielać Pireusu od Aten, jako dwóch różnych miast. Nie czułem się tu jednak zabłąkany; plan Aten, który zachowałem w pamięci, służył mi uczciwie i rzadko zawodził, zwłaszcza jeśli idzie o ten rdzeń miasta, jaki da się zakreślić między placem Zgody, placem Konstytucji i okręgiem wokół Akropolu, z ulicami Hermesa, Eola, Uniwersytecką, Stadionu, tylko przybyło wszędzie okazałych magazynów, a znikły dawne, ciemne sklepy i z malowniczych bazarów ocalały tylko resztki.

Ulica Eola jest po dawnemu ruchliwa, sklep koło sklepu, a i w bramach domów siedzą kupcy, którzy zatrzymują przechodniów, wszędzie, gdzie jest coś w rodzaju placyku, wszędzie, gdzie podwórze otwiera się na ulicę, wciskają się budy i stragany, obwieszone niezliczonymi parami bucików, sandałów, pantofli. Dopiero pod Wieżą Wiatrów, u podnóży Akropolu, wszystko się kłoni ku ciszy ruin tego, co nazywano rzymską agorą. Pilnuje ich strażnik, ale nie przeszkadza dzieciom biegać wśród kolumn, a każdego turystę wita z taką serdecznością, jakby tu niewielu naruszało jego samotność. Żona częstuje go naszym „wawelem".

Nie ma już owych wekslarzy ulicznych, którzy mnie tak niegdyś wzruszali, siedzących przy swoich stolikach i gablotkach, gdzie pod szkłem widziało się obce waluty w banknotach i w złocie, ostatnich potomków odwiecznego handlu pieniężnego. To u takich samych „trapedzitów" młody Horacy zmieniał sestercje, które mu ojciec z Rzymu przysyłał. Tak jak wówczas, tak i w dwadzieścia wieków później uparta tradycja trzymała ich przy agorze, chociaż agora dawno znikła pod ziemią.

Dziś wydobyły ją na jaw łopaty archeologów. Misja amerykańska pracowała tu z przerwami od dwudziestu kilku lat, ale dopiero teraz mogłem poznać rezultat tych wykopalisk. Jest on bardzo poważny. Odsłoniło się najżywsze centrum starożytnych Aten i Ateny dzisiejsze zdobyły taki akcent w swoim pejzażu, jakim jest Forum w Rzymie. I tu każdy kamień jest pamiątką, snują się tu najdroższe cienie i nieuchwytne dla ucha odzywa się w myślach echo głosów noszących największe imiona w dziejach naszej cywilizacji. Wzruszający rozgwar fundamentów, szczątków kolumn, ugryzków ścian i murów! Można wśród nich oznaczyć parę świątyń, parę gmachów publicznych, bo domów prywatnych tu nie było, odkryć ślad drogi, którą szła procesja panatenajska, parę portyków, gdzie obywatele szukali cienia w dni skwarne lub osłony przed deszczem. Część agory jeszcze ukrywa się pod ziemią, w tej części była Stoa Poikile, Pstry Portyk, o ścianach malowanych przez Polignota, Mikona, Panajnosa, największych malarzy wieku Peryklesa. Nie można się spodziewać, byśmy nawet po odkopaniu tych murów znaleźli na nich malowidła. Jeśli się nie mylę, w tej nie odkopanej części agory było miejsce, gdzie zbierał się trybunał Heliostów i gdzie Sokrates został skazany na śmierć.

Kiedy tak stałem nad ruinami agory, przypomniałem sobie, że ma tu gdzieś być odbudowany Portyk Attalosa. Czyżby ta olśniewająco biała budowla, zdaje

się z cementu? W prostocie ducha wziąłem ją za barak (co prawda luksusowy), jeden z tych, jakie służą archeologom do pomieszczania biur, znalezionych w ruinach drobiazgów, narzędzi itp. A jednak była to rzeczywiście wierna rekonstrukcja starożytnego zabytku. Mówiło się o niej wiele z moimi przyjaciółmi, Grekami, których zdania były podzielone: jedni wzruszali ramionami, drudzy byli gotowi przyznać, że owszem. Dopiero, gdy sam to zobaczyłem, mogłem przyłączyć się do stronnictwa wzruszających ramionami.

Za to wnętrze Stoy Attalosa jest ponętne dzięki zbiorom, które tam wystawiono w bardzo starannym i przejrzystym układzie. Są to rzeźby, wazy, różne drobiazgi, znalezione w ruinach agory. Ze szczególnym wzruszeniem oglądałem *ostraka*, skorupki gliniane z potłuczonych naczyń, jakich używano przy „sądach skorupkowych", czyli ostracyzmach. Szło o wygnanie niewygodnego męża stanu, którego imię ostrzem noża ryto na tych skorupkach przy głosowaniu. Na zachowanych ostrakach czytamy imiona Kimona, Arystydesa, Temistoklesa. Co szczególnie uderza, to spora liczba takich, które zdradzają ten sam charakter pisma, tę samą rękę i to wprawną w pisaniu: nieomylne świadectwo agitacji politycznej, obliczonej na oszołomionych i niepiśmiennych obywateli, zwłaszcza z prowincji — wsuwano im po prostu do ręki gotowe tabliczki i prowadzono do miejsca, gdzie mieli je złożyć. Długą chwilę stałem przy gablotce z ostrakami, szukając tych z imieniem Arystydesa i wspominając czas, kiedy pisałem przed laty opowiadanie o wygnaniu Sprawiedliwego.

Chodziłem wszędzie wśród wspomnień raczej niż wśród nowych wrażeń. Te ostatnie kładły się lekkim podmuchem na dwóch warstwach, jednej z roku 1925, drugiej z 1932, nie mogłem już oczekiwać oszałamiających niespodzianek. Lecz Proust nauczył nas, jaką wartość emocjonalną posiada *„recherche du temps perdu"*. Oto nie sam Partenon się widzi, ale godziny spędzone pod jego kolumnami w pierwszym młodzieńczym wzruszeniu, już nie same Kariatydy wyłaniają się w swym nieśmiertelnym uroku, ale posuwają się rytmem zdań, których dla nich szukałem w pracowitej porze *Dwóch wiosen*, a spotkanie ze świętą oliwką pod Erechtejonem jest przejmującą przygodą. W 1925 była jeszcze tak mała, że bez trudu, nie zwracając niczyjej uwagi, uszczknąłem z niej gałązkę, od tego czasu urosła w wysokie drzewo i gdybym dziś chciał urwać z niej tę upragnioną pamiątkę, musiałbym się wspinać po kamieniach świątyni i zaalarmować strażników, którzy chodzą krok w krok za każdym turystą, jakby to było nieodrodne potomstwo lorda Elgina. Mogłem więc tylko patrzeć na świętą oliwkę i jak wiatr czesze jej srebrzyste włosy — wzruszająca sojuszniczka ruin, która w niewiadomym już pokoleniu symbolizuje i przypomina cud Ateny walczącej z Posejdonem o panowanie nad miastem swojego imienia.

Jeśli wierzyć językoznawcom — a ja chętnie im wierzę — to nie bogini dała imię miastu, ale sama je wzięła od niego. Nazwa Aten jest starsza od Greków. Składa się z dwóch członów: *ath* i *ene*, pierwszy oznacza wzgórze, drugi osadę, czyli Ateny to „osada na wzgórzu", to samo, co Akropolis — Grecy po prostu przetłumaczyli dawną nazwę. A więc lud przedgrecki tak ochrzcił to pierwsze ziarno wielkiej historii, rzucone na skałę twardą a płodniejszą w przyszłość niż najżyźniejsze doliny.

I znów, jak dawniej, spędziłem wiele godzin na Akropolu w coraz mocniejszym słońcu wiosennym, oprowadzając żonę i syna wśród świątyń i bezimiennych kamieni. Objaśniałem im dziwność Erechtejonu, pokazywałem, gdzie

w Partenonie stała Dziewica Fidiaszowa, starałem się nasycić ich wyobraźnię tym, czego własną wyobraźnią pochwycić nie umiem. Nigdy nie wejdziemy do Partenonu, nigdy nie doznamy jego półmroku i spojrzenia bogini o oczach z szafirów. Jedyny szafir, który nam pozostał, to ten, co skrawkiem nieba wchodzi w rozluźnione mury.

Ze smutkiem stwierdziłem, że na Propyleje mało kto zwraca uwagę, wszyscy biorą je tylko za przedsionek do bardziej dostojnych przybytków. A przecież to one były kiedyś największą chlubą Akropolu, nie tylko jako szlachetny twór architektoniczny Mnesiklesa, ale i ze względu na malowidła, które sam Perykles wyżej ocenił od Partenonu i które go podobno kosztowały więcej niż ta wspaniała świątynia. Jeden z fresków, którymi Polignot ozdobił Propyleje, przedstawiał coś, co byśmy określili w naszym języku jako Sąd Ostateczny Był tam i Tartar z pokutującymi duszami, i Pola Elizejskie z wieczną sielanką błogosławionych. Nie mamy żadnej nadziei, byśmy kiedykolwiek mogli własnym spojrzeniem potwierdzić lub odrzucić zachwyt starożytnych, podziwiając te arcydzieła klasycznego malarstwa.

Ze wszystkim, co wiem o tym wzgórzu, jestem tu tak samo zabłąkany, jak te tłumy pielgrzymów, pędzone okrzykami przewodników. Odzywają się wśród nich różne języki — angielski, francuski, włoski, skandynawski, często niemiecki, na jego dźwięk Grecy odwracają głowy. Starzy ludzie ostatkiem sił wloką się po śliskich kamieniach, zamknięci na elokwencję *guide'a*, obojętni na wszystkie czary, mimowolnie przypomina się wiersz Parmenidesa:

a oni biegną
Ślepi, głusi, otępiali — tłum bezradny.

Miałem przywidzenie: Mefistofeles siedział na tej krawędzi Akropolu, która zbiega ku teatrowi Dionizosa.

Nie zastałem go tam nazajutrz i nawet nie pamiętałem o nim, gdy weszliśmy w tę otwartą ku niebu kamienną czaszę poezji. Życie codzienne wzięło ją w posiadanie. Wchodzi się przez żelazną furtkę wprost z ulicy, kobiety z sąsiedztwa mają tu swoje ulubione kamienie, na których zasiadają na długie godziny, by robić na drutach lub cerować skarpetki, dzieci bawią się w chowanego wśród ruin. I mój Piotruś szczególnie sobie upodobał te rzędy kamiennych stopni, po których biegał aż na stok Akropolu, gdzie ongi było Asklepiejon, jeśli się nie mylę, a dziś błyszczy świecami kapliczka, wykuta w skale. Rumianek pachniał, czerwieniły się niezliczone maki w kępkach trawy.

Nie byłem dotąd w Grecji wczesną wiosną, nie widziałem na jej ziemi tak świeżej, soczystej zieleni, tylu kwiatów. Dziewczęta wiejskie z naręczami anemonów stały po drogach i zatrzymywały samochody, by ofiarować turystom ten dar Persefony wracającej do matki. Nie odstraszał ich ani wiatr, ani deszcz. A jeden i drugi towarzyszył nam z dotkliwą wiernością w drodze do Delf. Nieznośną pogodę przyjąłem z wdzięcznością, ponieważ w mej pamięci i wyobraźni ten pejzaż nigdy nie owijał się opończą mgły i góry nie dymiły tak gęstymi chmurami. Fedriady, które zawsze żarzyły się w ostrym słońcu, teraz tchnęły wilgotnym chłodem.

Nie było mowy o zwiedzaniu ruin, wstąpiliśmy tylko do muzeum, by się przywitać z uroczym Woźnicą, i schroniliśmy się w restauracji pod jego we-

zwaniem, u brzegu rozległego pejzażu gór i urwisk. Obiad był dobry, wino doskonałe. Wina greckie są wyborne, ale prawie nieznane poza Grecją. Za każdym pobytem przywiązywałem się do innego, miałem kiedyś okres Kalavryty, kiedy indziej Dekelii, tym razem polubiłem Hymettos, ale poza Atenami byłem ciekaw win miejscowych. Tu jednak nastręcza się pewna trudność: z reguły są one *retsinato*, czyli zaprawione żywicą z tych sosenek, które jak kozy rozbiegają się po wszystkich skałach Grecji. Mam znajomych, którzy przepadają za *retsinato*, sam nigdy nie mogłem się przyzwyczaić do jego smaku z obrzaskiem jakby terpentyny.

Ci, co mają podobną odrazę, widzą w tym skażonym napoju objaw i dowód dekadencji Greków naszej epoki — mylą się niezawodnie. Pamiętam, że czytałem gdzieś u Plutarcha, a może u Atenajosa (muszę koniecznie odnaleźć to miejsce), że gospodarze w swych winnicach smarują beczki żywicą, zanim napełnią je młodym winem. Tak i ten obyczaj, jak wiele innych w dzisiejszej Grecji, ma za sobą odległe tradycje: wzruszają nas one u starożytnych, a gorszą u współczesnych. Ileż to drwin spotyka się u podróżników na temat niezliczonych szklanek wody, które Grecy wypijają przy każdej sposobności, a nikt z nich nie pomyśli, że ta miłość wody jest wciąż żywą ilustracją ody Pindara, która zaczyna się od słów: „Najlepsza jest woda...", jakby okrzyk samej ziemi spiekłej i wiecznie spragnionej.

W drodze z Delf i z powrotem zatrzymywaliśmy się w kilku miejscowościach, jak Livadia, Arachowa, Teby. Pod tym sławnym imieniem przysiadło dziś skromne miasto, w słotną pogodę szczególnie osowiałe, bo uboższe o ten blask, którym słońce podnosi z zapomnienia najlichszy skrawek tej ziemi. Wypiliśmy kawę w niewesołej cukierni i gdy nasz samochód mijał ulice i domy ociekające deszczem, stolica Kadmosa wydała mi się staruchą w zgrzebnym przyodziewku, mamroczącą zamierzchłe bajdy, których nikt nie słucha.

Było w tym dniu święto narodowe, tu i owdzie po drodze widziało się transparenty z napisem: „Zito i 25 Martu 1821" — „niech żyje 25 marca 1821", data walki o niepodległość. W jednej z wiosek tańczono na placu publicznym — kobiety i mężczyźni w strojach ludowych. Główne uroczystości odbywały się w Atenach, król odbierał defiladę wojska. Po raz pierwszy zastałem Grecję pod panowaniem króla, w roku 1925 spotkałem już tylko o nim wspomnienie: znaczki pocztowe z jego podobizną, banknoty z napisem *„Vassilion tis Ellados"*, w roku 1932 już i to znikło. Nie zanosiło się wtedy na powrót monarchii, ale w Grecji nigdy tych rzeczy nie można być pewnym, ponieważ ustrój zmienia się tu często i znienacka.

W drodze do Delf przejeżdżaliśmy przez Eleuzis. Nie poznawałem tej okolicy, którą tak wiernie miałem w pamięci. Wybrałem się więc powtórnie na szczegółowy rekonesans, tym bardziej że chciałem pokazać to miejsce żonie i synowi. Jest mi ono szczególnie drogie. Pielgrzymowałem tu przed laty pieszo, drogą starożytnych pielgrzymów, co prawda w innej porze roku, bo oni szli we wrześniu, a ja w maju. Teraz był kwiecień, uśmiechnięty słońcem jak rozbawione dziecko, w kwiatach i młodej zieleni. Winnice wypuszczały pierwsze listki. Jechałem autem, omijało mnie wiele pamiętnych miejsc. Zatrzymaliśmy się tylko w Dafni z jej starym kościółkiem bizantyjskim i rozkosznym gaikiem, pod którym chłopcy grali w piłkę.

Kościół stanął tu w szóstym wieku na miejscu świątyni Apollona z przydom-

kiem Daphnephoros, czyli niosący wawrzyn. Nie jedyny to raz na świętej drodze, jak w dziesiątkach innych okolic Grecji, modlitwa chrześcijańska rozbrzmiewała tam, gdzie stały ołtarze bogów. Dziś jest to czarujący zakątek, ocieniony ciszą, a stare mozaiki wzruszają swym hieratycznym pięknem. Za Dafni krajobraz doznał skażenia: Eleuzis osnuwają dymy kilku fabryk. Niegdyś, o ile pamiętam, była tylko jedna — fabryka mydła, której ścieki zaprawiały fale zatoki sarońskiej sztucznym pachnidłem.

Na polu ruin wszystko po dawnemu. Zrywam kwiat maku, kwiat Persefony, i chodzę z nim po kamieniach, które tak namiętnie, tak niecierpliwie opukiwałem w próżnej nadziei, że posłyszę zamarłe tętno. Zapatrzony w cienie, których nikt poza mną nie widzi, zasłuchany we własne myśli odchodzę w samotność. Siedząc w szczerym słońcu, na widowni telesterionu, który niegdyś, szczelnie zamknięty, objawiał wtajemniczonym święty dramat, a dziś otwarty na przestrzał zionie pustką i milczeniem, widzę, jak moja żona z Piotrusiem szperają w szczelinach, czy nie ukrył się tam jakiś czerepek nie zauważony przez archeologów. Zamiast czerepka niosą mi zielony kłos owsa. Zachowałem go na pamiątkę i dziś stoi na moim biurku w tym samym flakonie, co i gałązka mimozy, którą mój Zbyszek przywiózł ze swej zimowej podróży do Grecji. Ale kłos eleuzyjski nie jest już zielony, posiwiał. Ślicznie posiwiał, i patrząc na jego srebrzystą siwiznę myślę o Demetrze, staruszce odartej z urody i chwały, żyjącej w zapomnieniu w jakiejś pustelni zdetronizowanych bogów, takie może mieć dzisiaj włosy i czesze je grzebieniem z pożółkłej kości słoniowej o wyszczerbionych zębach, jak ten, który leży w jednej z gablotek muzeum w Eleuzis.

Eleuzis często mijałem jadąc w inne okolice, bliższe i dalsze. Nazajutrz po przyjeździe do Aten była niedziela, poświęciliśmy ją na wycieczkę za miasto. Byliśmy w Kesarianie, pod Hymetem, gdzie stary, opuszczony klasztor bizantyjski wygrzewa się w słońcu, wśród skał pachnących tymiankiem, macierzanką, szałwią, dziką miętą, wśród ciszy drgającej skrzydłami pszczół, co tak samo dziś, jak przed wiekami zbierają miód hymetyjski, który w literaturze ma woń przywiędłych metafor, a tutaj szorstkiej, ziołowej wiosny. I byliśmy w Sunion. Na tym cyplu zawsze wieje wiatr, a tego dnia był szczególnie silny. Może by smakował Byronowi, który tu, na kolumnie świątyni Ateny, wyrył wielkimi literami swój podpis — był to pan wichrów i burz, a jego epoka była jakby z wiatru utkana. Chateaubriand symbolizował ją fryzurą *en coup de vent*, której się nie wyrzekł nawet jako ambasador.

Przypominał się nam co dzień nazwą ulicy, przy której była nasza ulubiona restauracja. Sąsiaduje on tu z Bérangerem, tak jakby wciąż jeszcze zabiegał dokoła starego piosenkarza o parę lotnych strof. W transkrypcji greckiej oba te nazwiska wyglądają nieco dziwnie: Satovrian i Veranzer. Chateaubriand nadaje się na patrona gastronomicznej ulicy, bo — nie jako poeta, w tych rzeczach poezja nic nie znaczy — ale jako ambasador dał swe imię wybornej potrawie, mogącej zapewnić dobre imię każdej kuchni. Nasza nie miała jej nigdy w swoim menu. Nie mam o to do niej pretensji, któż by się w Grecji upominał o pieczeń wołową?

W naszej restauracji były inne dobre rzeczy, stosowniejsze do ziemi i klimatu, zwłaszcza doskonałe ryby, ale trzeba było przyjść wcześnie, bo już po pierwszej kelner skreślał na karcie: *psaria*. Tak się tu dziś ryby nazywają, starożytna *ichthys*, tak czcigodna w symbolice pierwszych chrześcijan, gdzieś się

zapodziała, jak wiele innych słów, zaszczepionych tu jeszcze przed Homerem. Nie mogłem się oswoić z owymi *psaria*, choć i one mają rodowód starożytny, straciły tylko „o" na początku i odcień w języku kulinarnym, ale zawsze na ich widok sfruwał ku mnie *psar* — szpak, właśnie z heksametrów *Iliady*. Pojawia się on tam w księdze XVII, w porównaniu Achajów do chmary szpaków i kawek pierzchających na widok sokoła. Pamiętny mi ten wiersz i dzień, w którym go przerabiałem, wziąwszy sobie na wakacyjną pracę domową tę księgę *Iliady*. Był to jeden z ostatnich wierszy, po nim roztaczała się cudowna i nieobeszła swoboda pól i lasów brzuchowickich w bezcennym słońcu ostatnich dni sierpnia.

Grecy nie są żarłokami i w tym posłuszni starożytnej tradycji, która znała przysłowiowe wyrażenie „ateńskie uczty", oznaczające skromne posiłki. Nie bez wpływu na te obyczaje pozostawały zakłady lecznicze przy świątyniach Asklepiosa, gdzie zalecano powściągliwość w jedzeniu i piciu, nie zapominając o leczeniu klimatycznym, gimnastyce, hydroterapii. Z bywalców naszej restauracji nikt nie wyglądał na głodomora, ale też nikt nie otaczał się półmiskami. Jedna lub dwie potrawy, dużo sałaty (rozkosz patrzeć, jak Grecy pożądliwie chrupią swą wyborną *maruli!*), jakiś owoc, szklanka wina, częściej wody, wszystko razem nie zabiera więcej czasu niż pół godziny, bo usługa jest bez zarzutu, nikt nie marudzi przy stole, a jeśli ma na to ochotę, kelner zaczyna koło niego krążyć i bez słowa w lot go uświadamia, że już pora innym ustąpić miejsca.

Trochę inaczej bywało przed laty w wykwintnej restauracji „Diethnes", do której tak samo się przywiązałem na okres paru tygodni, ale była to droga restauracja, raczej dla cudzoziemców z dobrą walutą, a ja miałem prawo się do nich zaliczać w owych czasach wręcz zawrotnej dewaluacji drachmy. „Diethnes" zmieniła dziś zawód, jest piękną cukiernią, zajrzałem tam na chwilę i poszedłem wypić w sąsiedztwie *espresso*, w jednym z nielicznych barów, gdzie można je dostać. Wszędzie indziej pije się kawę po turecku; Grecy piją jej dużo, w różnych punktach miasta są wielkie palarnie kawy zalewające swym aromatem całą dzielnicę.

Kawiarnie biegną wzdłuż wszystkich dróg, przy stacjach benzynowych są nawet bardzo nowoczesne i eleganckie. I stan dróg poprawił się ogromnie, ruch samochodów wzrósł wielokrotnie. Wszędzie suną autobusy, a torem kolejowym przelatują dieslowskie pociągi. Jakie to niepodobne do przedwojennych czasów! Najbardziej zdumiała mnie restauracja w Mykenach. Stoi przy szosie, za nią widać wieś, która jakby urosła i wypiękniała. Kiedyś było tu bardzo ubogo. Gdy wysiadłem z pociągu, naczelnik stacji patrzył na mnie niemal z politowaniem. Był jednak bardziej powściągliwy niż ów współpasażer, który jechał ze mną z Koryntu: na wiadomość, że jestem z Polski, że przemierzyłem pół Europy na to, by wysiąść w Charwati (tak się nazywało u ludu to osiedle pod cyklopimi murami, zanim przywrócono mu purpurową nazwę Myken), wybuchnął po prostu śmiechem, a z nim cały przedział.

Nikt się tu dziś cudzoziemcom nie dziwi. Jest ich coraz więcej, jak w całej Grecji, i to z myślą o nich urządzono tę doskonałą restaurację. Jedząc *cannelloni* wspominałem to moje smętne zawiniątko, którym ongi obdarzył mnie na drogę do Myken właściciel hotelu w Koryncie o wspaniałym nazwisku Pelopidas i w którym znalazłem skrzydełko jakiejś wycieńczonej życiem kury, kawał

sera i kromkę chleba, a kiedy już miałem zamiar pójść na poszukiwanie sławnego w mitach źródła Perseja, by ugasić pragnienie, naczelnik stacji w dobroci serca poczęstował mnie szklanką wina.

Mykeny z ruinami zamku i nekropolą między górami przyjmują gości, zależnie od pory roku, albo skwarem, albo lodowatym wiatrem — na początku kwietnia na skwar było za wcześnie, wiatr był może mniej chłodny niż na przedwiośniu, ale dął dokuczliwie. Nie darmo archeolodzy targują się między sobą o ślad ognisk w ruinach pałacowych: co jeden chciałby uznać za podstawę tronu lub bazę kolumny, to drugi, jakby bardziej wrażliwy na zimno, bierze za ognisko. Odczuwa się tu istotnie jego potrzebę, dopiero teraz o tym się przekonałem, bo dotąd powtarzałem jak pacierz tę niefrasobliwą interpretację, że *megaron* czy raczej *domos,* sala główna, ze swym centralnym ogniskiem została przez pierwszych Greków przyniesiona z północy, gdyż tutaj by jej nie wymyślili. Może i przynieśli ją ze swych pierwotnych siedzib, ale musieli być temu radzi w tutejszych górach. Warto pamiętać, jak Odys garnie się do ogniska w zimowe wieczory, zarówno pod dachem Alkinoosa, jak i we własnym domu. Ruiny Myken zawsze działały na wyobraźnię i przez swe „mury cyklopie", i przez Lwią Bramę, i monumentalne grobowce, do których niejeden poeta wkraczał z patosem, już w drugim wieku Pauzaniasz w ówczesnych pustkowiach szukał cieni Atreusa, Agamemnona i Kasandry, a za nim szli inni turyści z imperium rzymskiego. Widzieli mniej, niż my dziś widzimy, bo większość ruin ukrywała się jeszcze pod ziemią, a to, co wiedzieli o mykeńskim świecie, nie da się porównać z naszą wiedzą. Opiera się ona na drobiazgowych studiach, na okruchach i fragmentach fresków, stiuku, barwionej posadzki i niezliczonych przedmiotach, które wykwintem i sztuką przywracają tym wyszczerbionym murom świetność, jakiej się nikt nie domyślał w ciągu trzydziestu wieków. Z wdzięcznością daje się nasza wyobraźnia prowadzić archeologom, którzy na tych gołych kamieniach ukazują nam ściany malowane w kwiaty, w sceny łowów lub bitwy, widzą kobiety stojące na wałach, jak w *Iliadzie,* barwne gzymsy, rozety na suficie, posadzki zapuszczone czerwienią — wnętrza nie rozbójniczych twierdz, ale królewskich i książęcych pałaców.

Ten świat cyklopich murów straszył wyobraźnię wieków kanibalskimi mitami, dziś dał nam nie przeczuwany upominek — zabytki pisma, które przemówiły językiem greckim. W Pylos, w zachodniej części Peloponezu, w grodzie Nestora, w takim samym cyklopim zamku, znaleziono setki tabliczek glinianych z tekstami w tzw. piśmie linearnym B, wywodzącym się z pisma linearnego A, stworzonego i używanego w Krecie minojskiej. Pismo A, dotąd nie odczytane, zawiera teksty w nieznanym języku, pismo B, które dla własnych potrzeb urobili sobie z minojskich wzorów Achajowie, czyli pierwsi Grecy, zostało odcyfrowane przed kilku laty i nadal jest przedmiotem gorączkowych studiów.

Tabliczki z Pylos zawierają inwentarze i zapiski pałacowe lub świątynne, można było sądzić, że w tych czasach pismo służyło tylko garstce wtajemniczonych — sekretarzom królewskim i kapłanom. Mykeny pośpieszyły skorygować to przypuszczenie. Odkryto tu niedawno dom, który nazwano domem „handlarza oliwą" ze względu na spory magazyn, dający się określić jako skład oliwy, a w nim jakby prywatne archiwum zapisków na tabliczkach glinianych. Co więcej, znamy już parę waz i innych przedmiotów codziennego użytku z po-

dobnymi napisami. To jest niezwykłe świadectwo — dowód, że ci wcześni Grecy z XV wieku przed Chr. nie tylko znali pismo, ale że posługiwali się nim na codzień, a nie tylko w uroczystych i monumentalnych okazjach. Ileż to uczonego trudu włożyli dawni komentatorzy Homera od czasów Wolffa, by nas przekonać, że Homer (IX — VIII wiek) nie znał pisma, a wzmianka o liście, który wiózł ze sobą Bellerofon *(lygra semata* — złowrogie znaki, *Iliada,* VI ks.), nie może być brana dosłownie!

Czas naglił do powrotu, za późno już było na szukanie domu handlarza oliwą, zresztą nie znalazłbym w nim rzeczy, które mnie najwięcej interesują — owych tabliczek glinianych. Podobne wystawiono w jednej z gablotek w muzeum ateńskim. Często do niej wracałem. Rzędem leżą szaropopielate tabliczki wielkości dłoni, pokryte znakami pisma, cyframi, schematycznymi wizerunkami przedmiotów lub figur ludzkich, każdy wiersz zapiski od następnego oddzielony kreską, jak w liniowanym zeszycie. Z czułością patrzymy na te nieocenione zabytki pierwszej mowy greckiej i w namiętnej niecierpliwości oczekujemy od nich coraz nowych rewelacji. Wszystkie nadzieje są usprawiedliwione, odkąd z tabliczek zaczęły się ukazywać zarysy życia i posłyszało się nazwy kapłanów i kapłanek, różnych rzemieślników, służby domowej, niewolników, gdy zabłysło złoto, srebro, brąz, gdy zaszeleściły wiązy, cyprysy, gdy pojawiły się imiona bogów: Dzeusa, Posejdona, Ateny, Hermesa, i jeszcze od nich droższe: Hektora i Achillesa.

Często odwiedzałem muzeum ateńskie, które wzywało mnie i wabiło, ilekroć wyszedłem na balkon naszego pokoju. Nie opierałem się długo i bodaj na godzinę wpadałem do jego sal, pełnych mikeńskiego złota. Ale po pierwszej wizycie osłupiałem: gdzie jest muzeum ateńskie? Gdzie podziały się jego zbiory, tak bogate, od najwcześniejszych okresów aż po schyłek starożytności? Gdzież jest ów kurhan cheronejski, nad którym zawsze stawałem, by posłać westchnienie cieniom bohaterów poległych w rozkwicie młodości w walce o wolność? Gdzie jest ów dział egipski, który mi się tu wydał intruzem? Ani śladu. Zapytywałem Ateńczyków, nikt mi nie umiał dać nic prócz mglistego wyjaśnienia, że muzeum urządza się na nowo, że wiele rzeczy pochowano na czas wojny.

Tak jak jest teraz, jest bardzo pięknie. Nigdy najdawniejsze okresy — helladyckie, cykladzkie, minojskie, mykeńskie we wszystkich odcieniach chronologicznych i topograficznych nie były przedstawione równie przejrzyście i wymownie. Wśród rzeczy dobrze mi znanych spotykałem nowe albo nie zauważone przedtem w ścisku, na przykład ułamek fresku z rybakami niosącymi złowione ryby albo statuetkę grającego na lirze. Rybacy idą gęsiego, w środku twarzy każdy ma oko szeroko otwarte, takie same oczy są u ryb, które oni niosą w ręku, i ten wyrazisty motyw daje całemu obrazowi szczególny rytm, spotęgowany jeszcze ruchem postaci i geometrycznym ich rysunkiem. Można by tu położyć podpis Picassa lub któregoś z kubistów, tak samo pod figurką grającego na lirze postawić dzisiejszą datę, bo to dzieło z drugiego tysiąclecia przed Chr. spełnia w sposób doskonały tendencje wielu dzisiejszych artystów. W swoim odczycie powołałem się na te dwa przykłady z plastyki, by zilustrować to, co mówiłem o eksperymentach literackich — że często: *une trouvaille n'est qu'une retrouvaille.*

Jak to zawsze bywa przy rozpamiętywaniu odbytej podróży, dziś kiedy tak daleko od Aten opisuję swoje wizyty w muzeum, trudno mi się pogodzić z fak-

tem, że mi już nie wystarczy przejść na drugą stronę ulicy, by się w nim znaleźć. Doskwiera mi tęsknota za wielu rzeczami, które znów chciałbym obejrzeć, żal, że wiele z nich ominąłem lub zlekceważyłem szybkim spojrzeniem, chciałbym odszukać — a może jej tam nie ma? — tę dziwną gemmę, znalezioną w jednym z niedawno odkopanych grobów mykeńskich — mały krążek ametystu, w którym nieomylny artysta wyrył portret mężczyzny o bujnych włosach i falistej brodzie, o nosie prostym, zapowiadającym klasyczny profil. Spod lekkiego łuku brwi patrzy bystre oko, przejmujący błysk życia w tym świecie grobów. Zawsze odczuwam bezradność wobec tej cywilizacji, która miała środki techniczne na budowle z wielotonowych głazów i jednocześnie subtelnych artystów, zdolnych zamknąć arcydzieło sztuki snycerskiej w okolu drobnego klejnotu.

Niewyczerpana ziemia mykeńska wyrzuciła w ostatnich latach nową nekropolę, nie mniejszą od tej, która tak oszołomiła naukę w czasach Schliemanna. Cały alfabet grecki ledwo wystarczył na ponumerowanie odkopanych grobów. Dziesiątki szkieletów mężczyzn, kobiet i dzieci wyjrzały na światło razem ze swoim posagiem śmierci — wazami, mieczami, figurkami, złotem, czasem z jakąś tajemnicą swych organizmów: tu ślad trepanacji czaszki, tam kamień z woreczka żółciowego. Urocze lub złowrogie imiona krążą wokół tych kości królewskich, na dźwięk tych imion każdy może powtórzyć ten oto dialog Lukianosa:

MENIPPOS: Gdzież są, Hermesie, ci piękni i te piękne, zaprowadź mnie do nich, boć nowicjuszem tu jestem.

HERMES: Nie mam czasu, sam sobie oglądaj, o tu, na prawo: masz tam Hijakintosa, Narcyza, Nireusa, Achillesa, jest i Tyro, i Helena, i Leda, i w ogóle wszystkie starożytne piękności.

MENIPPOS: Same kości widzę i czaszki, wszystkie wyzute z ciała, wszystkie podobne.

HERMES: A jednak to są te właśnie, które podziwiają wszyscy poeci, te kości, na jakie ty zdaje się patrzysz z pogardą.

MENIPPOS: Przynajmniej Helenę mi pokaż, bo sam nie mogę poznać.

HERMES: O, ta czaszka — to Helena.

MENIPPOS: Hm, to o nią tysiące statków ruszyło z całej Hellady i tylu zginęło Greków i barbarzyńców, i tyle miast zburzono?

HERMES: Bo nie widziałeś, Menipposie, tej kobiety za życia! Sam byś wtedy powiedział, że nie dziwota dla takiej kobiety znosić lata utrapień. Tak i zeschłe kwiaty, gdy ktoś ogląda, zdają mu się bez kształtu, bo straciły barwę, a kiedy kwitły w pełni barw, były cudne.

MENIPPOS: A jednak dziwię się, Hermesie, że Achajowie nie pojęli, dla jak krótkotrwałej rzeczy i znikomej tyle muszą wycierpieć.

HERMES: Nie mam czasu filozofować z tobą: wybierz sobie jakie chcesz miejsce, połóż się wygodnie, a ja muszę już zająć się innymi nieboszczykami...

Tysiące podróżnych przechodzą przez podobne kłopoty, gdy muszą wytężyć wyobraźnię, by z tych ruin, grobów i prochów wywołać trochę życia i najczęściej opuszczają je w rozczarowaniu. Nawet rzeźba ich zawodzi rzucając im przed oczy zniekształcone torsy i wyżarte twarze. Poznać to po zatroskaniu,

z jakim wędrują wśród ruin i sal muzealnych, skazani na zachwyt i podziw, który ich omija. Lecz są wierni tradycji, oszołomieni wyznawcy kultu, w którym się wychowali — kultu wielkości i sławy, kultu dalekich przodków, nieśmiertelnych twórców naszej cywilizacji. Coś wyższego niż wiedza im sprzyja — głęboka, tajemnicza melodia wpływa w ich dusze i nigdy jej nie zapomną.

Za każdym razem, kiedy miałem już opuścić muzeum ateńskie, wracałem jeszcze do sali gdzie jest brąz przedstawiający chłopca na galopującym koniu. Konia już pod nim nie ma, jest tylko on sam, chłopiec w namiętnym ruchu, z rozwichrzoną czupryną, z otwartymi ustami, jakby siebie i konia podniecał krzykiem, urwis w apoteozie, wyłuskany ze swych dwóch dziesiątków stuleci, gotów dziś, jak przed wiekami, wybiec na ulicę w tej samej koszulinie, smagły, umorusany, wesoły, szelmowski i wszędobylski jak wróbel. Gdyby zbiegł po tych marmurowych schodach, wpadłby od razu w gromadę rówieśników, którzy zapamiętale nurkują pod stolikami kawiarni i biorą się do czyszczenia bucików, choć nikt ich o to nie prosi.

Ateński *lustro* (czyścibut) ma swoją kartę w każdym opisie podróży i jego sława jest zasłużona. Mimo że najczęściej wyrzekałem się ich posług, patrzyłem na nich ze wzruszeniem przez pamięć na tego chłopca z roku 1925, któremu powierzyłem trudną i zdawało się niewykonalną misję, a który wywiązał się z niej z największą łatwością. Byłem umówiony z muzykiem Maksymilianem Baracem, kolegą szkolnym i przyjacielem Tuwima, ale nie mogłem się stawić na czas na określonym przystanku tramwajowym na placu Omonia. Mieszanką francusko-angielsko-grecką podałem chłopcu rysopis Baraca z objaśnieniem, gdzie i kiedy będę go oczekiwał. *Lustro* natychmiast go rozpoznał w niesamowitym tłumie tego placu i bezbłędnie przekazał mu moje słowa. Barac przyjął to jak rzecz najzwyklejszą i ubawił się moim zdziwieniem:

— Na całym świecie nie ma bystrzejszych łobuzów.

Nie ma już dziś tramwajów i na próżno starałem się odgadnąć, gdzie tu był ów pamiętny przystanek. Zapatrzony w miniony czas, nie spostrzegłem w porę, jak dzień dzisiejszy zalał mnie powodzią. Ogromny tłum zwarł się w twardym ścisku, krzykliwy i podniecony, a z górnych okien najbliższego domu sypały się różnokolorowe kartki, które rozchwytywano. Była to jedna z manifestacji przedwyborczych. Takie rzeczy Grecja gorąco przyjmuje, do wyborów było jeszcze sporo czasu, ale kampania już się zaczęła, wyjeżdżając z Aten na wycieczki spotykaliśmy nieraz na szosach długie szeregi samochodów, wiozących przedstawicieli różnych partii na zebrania i mityngi, i widać było na twarzach mieszkańców mijanych miejscowości rozczarowanie, że to nie ich kolej dzisiaj na łyk namiętności politycznych.

Zdaje mi się, jakby w usposobieniu Ateńczyków nic się nie zmieniło do dnia, w którym arcyateński Sokrates przyznał się Fajdrosowi, że dlatego tak trzyma się ulic miejskich, że lubi się uczyć, a „od drzew — powiada — niczego się nie nauczę, tylko od ludzi". Tak samo i dzisiejszy Ateńczyk garnie się raczej do gwarnej i rojnej ulicy niż do cichych alei Parku Narodowego. Myślę, że sąsiedztwo świątyni Dzeusa Olimpijskiego daje mi prawo sądzić, że tu, gdzie dziś jest wejście do parku, stał dom owego Morychosa, skąd wybiegł Fajdros na spotkanie z Sokratesem. Ich rozmowa, przetkana szmerem nikłej strużki Ilissosu i szelestem liści platanu, pod którym usiedli, szeptem wspomnienia łączyła się z szumem drzew, gdy wędrowałem w piękne popołudnie po

ścieżkach parku, pachnących pulchną od deszczów wiosennych ziemią i połyskujących pomarańczami wiszącymi na gałązkach.

Miałem tu i własną pamiątkę: szukałem tej ławki, przy której Ariadna znalazła martwe ciało Maxa von Prott z mojej noweli. Tak samo, ilekroć przechodziłem przez plac Konstytucji, zaglądałem do kawiarni, w której kazałem staremu archeologowi opowiadać historię jego dziwnego przyjaciela. Powrót do Aten zawsze będzie dla mnie jakby powrotem do starego domu, po którego kątach uwiły sobie gniazdo wspomnienia mające tylko dla mnie wartość i siłę wzruszenia.

Nie łatwo mi było rozstawać się z tym miastem, trudniej niż za dawnych odjazdów. I dlatego w ostatni wieczór w popłochu raz jeszcze ruszyłem w stronę Akropolu trolleybusem, który staje niedaleko Olimpiejonu, koło domu Morychosa, jak to sobie ozdobnie nazywam. Stamtąd szliśmy pieszo na Akropol, ale zabłąkaliśmy się w uliczki wiszące u jego stoków. Jedna z nich była bardzo zabawna. Klatki z ptaszkami wisiały nad ulicą lub pod oknami domków, a na rogu stał dom, cały malowany jakby przez kogoś, kto po latach tworzenia szyldów fryzjerskich w małych miasteczkach sięgnął do wyższych tematów. Czego tam nie było! I pijak oparty o latarnię, i Manekenpis przestylizowany w amorka, i jakaś wojenna scena w kaskach i pióropuszach, i Sokrates z pucharem cykuty w otoczeniu przyjaciół, jakby ilustracja do Fedona. Dom stoi przy ulicy Bakchusa i sam nazywa się Taberną pod Bakchusem — Taverna Vakchu. Musi tu być wesoło po nocach, bo i sąsiednie domy z wyglądu pozwalają się domyślać, że służą łatwej radości życia.

Kiedyś Bernard Shaw powiedział, że jeśli nasza cywilizacja ulegnie zagładzie, a po 2000 lat archeologowie odkopią Londyn i w jego ruinach znajdą słynnego lwa z Niniwy (dziś w British Museum), będą mieli wysokie pojęcie o smaku artystycznym Anglików z zamierzchłych czasów. Ten żart przypomniał mi się pod bakchusową taberną: cóż by pomyśleli ci sami archeologowie odkrywszy pod Akropolem te rozbrajające malowanki? Kto wie, czy nie w tych stronach mieszkał malarz waz, Fintias, który na hydrii, skromnym naczyniu na wodę, około roku 510 przed Chr. wymalował słynne sceny z uczty młodych ludzi w otoczeniu kurtyzan, takie właśnie, jakie byłyby stosowne w tym miejscu i na tym domu, gdyby Fintias miał dziedziców swej subtelnej sztuki.

Właśnie w tym czasie teatr ateński pojechał do Paryża z Sofoklesem i Eurypidesem, powodzenie miał na ogół niezłe, odezwały się jednak w prasie i zdania ujemne: dramaty starożytne przełożone na język nowogrecki straciły jakoby swoje dostojeństwo i powagę, ich dykcja stała się prędka, gwałtowna, hałaśliwa. Myślałem o tym siedząc owego wieczora w teatrze Dionizosa. Patrząc na koło „orchestry" wytężałem słuch, by w jej ciszy pachnącej rumiankiem pochwycić rytm tej wielkiej poezji, która dziś przemawia do nas tylko z drukowanych stronic. Co możemy wiedzieć o przedstawieniach antycznych?

Nie znamy ani ich muzyki, ani układu chórów, patrząc w tekst widzimy twarze żywych ludzi, a nie maski, gest i słowo aktora ocieniamy owym hieratyzmem, który nam się wydaje właściwą i godną postawą klasycznej Hellady. Czy jednak się nie mylimy? Tragicy greccy nie pisali olejkiem różanym, ale krwią. Ich dramaty są tak namiętne, tak gwałtowne, tyle w nich okrucieństwa i bólu, że nie wyobrażam sobie, by w czasach, kiedy każde ich słowo miało pełną wartość, kiedy każdy wiersz godził jak strzała o grocie nie stępionym

przez naszą ignorancję lub to kalekie rozumienie, wsparte na szczudłach słowników, gramatyk i komentarzy, nie wyobrażam sobie, aby w tych czasach dało się wypowiadać płomienne teksty „z umiarem i dostojną harmonią". Tam, gdzie człowiek w sieci losu szamocze się widząc, jak wielki bezlitosny pająk zbliża się, by wyssać zeń życie, miłość, cześć i odrzucić w nicość, nie podobna nie słyszeć rozdzierającego krzyku. Któż sobie wyobrazi *Bakchantki* Eurypidesa w modlitewnym recytatywie? Albo tę spazmatyczną wizję, która nawiedza Kasandrę w Ajschylosowym *Agamemnonie*? Ileż to razy wiersz jęczy i płacze! Trzeba również pamiętać, o czym się zawsze zapomina, że Grecy byli narodem południa i że ten umiar i spokój, który w nich widzimy, narzucił im chłodem i mgłą przesiąknięty temperament uczonych i pisarzy spod innego nieba, zajmujących się od kilku wieków ich poezją.

Jakże mi tu jej brakowało w ten cichy wieczór wiosenny, wśród tych poszczerbionych marmurów! Chciałbym tu właśnie czytać *Prometeusza*, powtórzyć sobie ten wspaniały pean na cześć cywilizacji ludzkiej idącej ku światłu z mroków pierwotnego bytu, pean stworzony przez jedną z najpotężniejszych indywidualności twórczych — Ajschylosa, żołnierza spod Salaminy i Maratonu. Te marmury go nie pamiętają, są znacznie późniejsze i słyszały mniej arcydzieł, a więcej rzeczy słabszego natchnienia, nie znanych nam zresztą nawet z tytułów. Lecz oto już słońce zachodzi, jeszcze chwila i zmierzch zacznie sypać popiół na Akropol, kolumny wsiąkną w noc i w bezszmerny tłum snów, które się do nich cisną od wieków ze wszystkich dusz, co je nawiedzały w rzeczywistości lub w marzeniu.

Lecz tym razem miałem obowiązki nie tylko wobec umarłych, ale i wobec żywych. Wszedłem w greckie środowisko literackie, poznałem wielu wybitnych pisarzy, każdy z nich trwa w mojej pamięci chwilą przyjaznej rozmowy, a przez ofiarowane książki pozwolił mi wejść ze sobą w bardziej intymną zażyłość. Miałem wiele spotkań, zarówno indywidualnych, jak i towarzyskich na różnych przyjęciach, na konferencji prasowej, na której omawiałem perspektywy i środki zacieśnienia stosunków kulturalnych między Grecją a Polską, miałem również odczyt, urządzony staraniem kilku zrzeszeń literackich, w tej liczbie PEN-clubu.

Niestety, prezes helleńskiego PEN-clubu, znakomity poeta, nestor pisarzy greckich, Aghis Theros, był ciężko chory i kiedy go odwiedziłem w szpitalu, wyraził żal, że nie mógł mnie osobiście przyjąć i powitać. Uczynił to w dłuższym zagajeniu mojego odczytu świetny powieściopisarz, Stratis Myrivilis, którego imię — mam nadzieję — wkrótce będzie szerzej znane w Polsce, gdyż jest w planach wydawniczych opublikowanie przekładu jednej z jego powieści. Przez szczególny zbieg okoliczności podczas przyjęcia w poselstwie polskim Myrivilis otrzymał wiadomość telefoniczną, że w tej chwili został wybrany do Akademii, co przynosi i zaszczyt, i bardzo poważne uposażenie: przyjmując nasze gratulacje mówił ze wzruszeniem, że to jest tak, jakby go to w samej Polsce spotkało.

Prasa ateńska wszystkich odcieni politycznych bardzo serdecznie mnie witała i poświęcała wiele miejsca wszystkim etapom mojej podróży. Pojawiały się artykuły i felietony, podpisane głośnymi nazwiskami, wśród nich Spirosa Melasa, znanego u nas z przedwojennej wizyty w Polsce, kiedy był gościem PEN-clubu a Teatr Polski wystawił jego komedię. Spiros Melas ponownie wy-

biera się do Polski, o której chce napisać książkę. I on był chory, odwiedziłem go w szpitalu, w dłuższej rozmowie zadziwił mnie znajomością naszej literatury, chciałby, żeby teatr ateński wystawił coś Wyspiańskiego, żywo zainteresował się rocznicą Słowackiego. Mówiłem o niej podczas swojej konferencji prasowej wyrażając nadzieję, że Grecja szczególnie uczci pamięć poety, który tyle strof jej poświęcił i który polską duszą łaknącą wolności sprzymierzał się z powstańcami greckimi walczącymi o niepodległość.

Głosy prasy ateńskiej obudziły ogromne echo w moim hotelu, który się tym bardzo przejął. Sympatyczny portier wyciągał z biurka coraz to inny tom klasyków greckich, najczęściej w przekładzie na język współczesny, a właściciel gryzł się, że jego francuszczyzna nie wystarcza mu na wtajemniczenie mnie w odkryte przez siebie mistyczne sekrety architektury świątyń greckich. Było to wszystko bardzo miłe i wesołe. Dziś jeszcze spadają mi na biurko wycinki z artykułami i notatkami kronikarskimi, wzruszając mnie transkrypcją mego nazwiska w tym czcigodnym alfabecie, i słowa niezmienione w swym kształcie graficznych od epoki moich uwielbionych klasyków.

Opuszczaliśmy Grecję wśród dojrzałej już wiosny, która nam wydawała się latem: było 22 stopnie w cieniu, spodziewano się w najbliższych dniach upałów. Jechaliśmy na północ, ale nie od razu dało się to odczuć. Morze lśniło od słońca, najlżejsze chmury nie mąciły jasnego nieba. Do Brindisi zawinęliśmy w sam dzień Wielkanocy, na ulicach było rojno, kościoły oblężone. Nasz statek — „San Giorgio" — też świętował. W sali jadalnej wystawiono wspaniały twór sztuki cukierniczej z wyobrażeniem Wenecji, na każdym stole rozrzucono kilkojęzyczne karty z życzeniami świątecznymi, menu wielkanocne przewyższyło wszystko, czym kuchnia okrętowa co dzień jednała sobie nasze uznanie, kapitan kazał podać *Asti spumante,* wieczorem wydał bal z mnóstwem atrakcji. Zabawa trwała do rana.

Lecz najbardziej wzruszającą chwilą była msza św., odprawiona w salonie na górnym pokładzie. Przyszli marynarze, dwaj z nich stanęli po obu stronach ołtarza, jeden szczególnie piękny — szukało go się pamięcią w obrazach Giotta. Mszę odprawiał proboszcz Faenzy, który wsiadł na statek w Brindisi. Przed obiadem zatrzymał się przy naszym stole i odmówił błogosławieństwo. Mieliśmy więc własne święcone, dzieliliśmy się jajkiem, jak w domu. Włosi, którzy nie znają tego zwyczaju, obserwowali nas z wielkim przejęciem.

Wenecja przyjęła nas chłodem. Znów mieliśmy nad sobą niemrawe słońce, o którym zapomnieliśmy w Atenach. Po opuszczeniu statku wzięliśmy gondolę do spółki z dwoma panami, którzy jechali w tę samą stronę — ojciec i syn, Grecy. Z rozmowy wynikła niespodzianka: okazało się, że nasz nieznajomy jest właścicielem hotelu SPAP w Olimpii, tak mi pamiętnym i dobrze znanym. Rozrzewniliśmy się tym nieoczekiwanym spotkaniem i żegnając się z nim miałem prawo powiedzieć, że w jego osobie Grecja odprowadziła nas aż pod próg naszego weneckiego domu.

Był to hotel o szumnej i przesadnej nazwie, ale raczej skromny, a nasz pokój szczególnie urągał drugiej połowie jego imienia, gdzie mówiło się o pięknym widoku. Miał jednak wielką zaletę: leżał tuż przy placu św. Marka, a zdarzało mi się widywać ludzi, którzy połowę życia spędzili na tym placu, nie pragnąc żadnej zmiany. Tym razem nie był szczególnie gościnny i ponętny, często bowiem padał deszcz, wiał silny wiatr, chodziło się raczej pod arkadami wokół

placu i szukało stolika w zamkniętych kawiarniach. Ale i tak Wenecja była czarująca przez fakt, że ogarniały ją zachwycone spojrzenia mojego chłopca. Niestety, rzadko mogłem brać udział w jego wędrówkach, miałem dwa razy dziennie posiedzenia Rady Wykonawczej Société Européenne de Culture.

Nie mogę się na nie uskarżać. Rzadko zdarzało mi się brać udział w posiedzeniach podobnie interesujących, gdzieby zebrani, ludzie z różnych krajów, różnych zawodów, wiar i poglądów, byli ze sobą powiązani tak oczywistą i szczerą sympatią, przekonani o wspólnocie duchowej, która ich łączy i ożywia. To duch kultury europejskiej tak ich sprzęga i troska o wspólne dziedzictwo, jego zachowanie i pomnożenie. Jedno i drugie jest dziś w niebezpieczeństwie. Z bombą atomową wszedł do historii człowieka wróg, o jakim się nie śniło najdzikszym mitom. Société Européenne de Culture postanowiła poświęcić mu swoje najbliższe walne zebranie w sierpniu. Odbędzie się ono jak zwykle w Wenecji, niestrudzony sekretarz generalny, prof. Umberto Campagnolo, opracuje referat o niebezpieczeństwie atomowym, w debacie weźmie udział wiele wybitnych osobistości, w tej liczbie François Mauriac.

Organizatorzy zebrania Rady Wykonawczej dodali nam dla wytchnienia parę wycieczek i kilka wspólnych posiłków bądź w miłej weneckiej restauracji „La Colomba", bądź poza Wenecją na etapach wycieczkowych. Kwaśna wiosna nie umaiła nam wędrówki do Possagno, gdzie jest dom rodzinny Canovy. I okolica, i ogród, i dom są urocze, ale to, co się mieści w głównej sali domu, okryło nas po prostu żałobą: jest to zbiór gipsów z różnych dzieł rzeźbiarza, każda figura pokłuta punktami, jakby ją muchy obsiadły albo jakby miała jakąś czarną wysypkę. Chodziliśmy markotni po tym cmentarzu przebrzmiałej sztuki.

Ostatni dzień w Wenecji, jedyny całkowicie wolny, zatruła mi ulewa, która rozpętała się w chwili, kiedy mieliśmy opuścić Akademię i wpaść jeszcze do Pałacu Dożów. Z goryczą myślałem, ile razy to miasto, od najwcześniejszej młodości, dawało mi się we znaki niepogodą. Żegnałem je bez żalu, a nawet z postanowieniem, że nieprędko mnie znów zobaczy. Dziś gniew osiadł i po dawnemu zdarza mi się marzyć o tej ślicznej chwili, kiedy po wyjściu z dworca zdążam do przystani *vaporetto*, niecierpliwie wyglądając zielonej wody Canal Grande i jego brzoskwiniowych pałaców.

W drodze powrotnej jechaliśmy tym samym pejzażem zimowym, co przed miesiącem. Góry, pola, stacje mijały szybko, przelatywały słupy telegraficzne, jakby liczyły umykające sekundy. Czas nas ściga, przestrzeń nam umyka. Każda chwila swą śmiercią rodzi nową chwilę, która ginie w mgnieniu oka. Nic nie trwa. Tylko nasza pamięć zatrzymuje strzępy tego nieuchwytnego przędziwa. Jak pająk przysiadła na tablicy z napisem: Klagenfurt, i oprzędła ją śmiesznym wspomnieniem.

Był sierpień 1914, wojna wchodziła w swój czwarty tydzień. Jechałem z Triestu do Lwowa. Pociąg zatrzymywał się na każdej stacji godzinami, by przepuścić transporty wojskowe. W Klagenfurcie mieliśmy stać co najmniej pięć godzin. Poszedłem do miasta. Na jednej z ulic zobaczyłem muzeum przyrodnicze, było otwarte. Zdaje mi się, że byłem jedynym zwiedzającym. Lecz w chwili, kiedy z ciekawością oglądałem złocisty hełm kazuara, podszedł nieznajomy pan i z dziwną niedyskrecją zaczął się wypytywać, skąd jestem i co tu robię. Moje odpowiedzi były niefrasobliwe i raczej wesołe, ale on przyj-

mował je posępnym milczeniem. Wreszcie odezwał się szorstko: „Pańskie dokumenty!".

To słowo ostatecznie mnie ubawiło, jak i następne: „papiery". Nie miałem pojęcia, o co mu chodzi. Byliśmy ludźmi z dwóch bajek: ja z tej, którą właśnie skończyła opowiadać stara Klio, on z tej ponurej, której początek zaświtał mi nad złocistym czubkiem kazuara. W mojej bajce nie było innych dokumentów prócz omszałych pergaminów, obwieszonych pieczęciami, a słowo „papiery" furkotało starymi gazetami lub pachniało kancelarią i zatabaczonym urzędnikiem. W mojej bajce nie znano paszportów i jedyny papier, którym w końcu mogłem zainteresować przybysza z nieznanej mi bajki, była karta kolejowa z trzymiesięcznym terminem na przejazd ze Lwowa do Rzymu. Na granicy austriacko-włoskiej Pontafel — Pontebba ostemplował ją konduktor na parę dni przed zabójstwem w Sarajewie.

To go jakoś udobruchało, zaprowadził mnie do biura policyjnego (miałem tyle taktu czy rozsądku, by nie upominać się o te parę sal muzeum, których obejrzenie mi zakłócił) i tam wystawił mi „dokument" — ćwiartkę papieru z moim nazwiskiem, datą urodzenia, określeniem roku moich studiów uniwersyteckich, miejscem stałego zamieszkania. Z tym listem żelaznym wszedłem w nowy okres historii Europy.

Chyba zawsze już tak będzie, że nie potrafię patrzeć na Wiedeń inaczej niż przez mgłę wspomnień z tych czasów, kiedy widywało się Franciszka Józefa w otwartej karecie, kiedy ulicami przeciągały oddziały landswery w kapelusikach z piórkiem, poprzedzane kapelą, nad którą rządy sprawował wąsaty tambormażor z długą i błyszczącą laską w ręku, a wieczorem ze wszystkich koszar odzywały się capstrzyki, które baciary lwowskie przerobiły na piosenkę: „Klara, czemuś taka stara"...

W sojuszu z tymi wspomnieniami trwa Hotel Nagler na Rennweg, gdzie zawsze się zatrzymujemy, istny rezerwat minionego czasu. Na nie zabudowanej ścianie szczytowej czyta się obszerną reklamę hotelu w monumentalnych literach wymalowanych na murze: że są tu pokoje dla c.k. oficerów, każdy z przyległym pokoikiem dla ordynansa, są stajnie dla koni, wszystko za opłatą czterech do sześciu koron *„inclusive elektrische Beleuchtung"*. Dzwonek w pokoju nosi napis:*„Telegraph zum Stubenmädchen"*. Ma się wrażenie, że ściany zaczną nucić *Manewry jesienne*. Nasz przyjaciel Csokor kiwa głową z uśmiechem:

— Tak, tak, to jak z powieści Josepha Rotha.

To nazwisko nawija mi nową nić wspomnień — niewesołych. Poznałem go późno, na ostatnim etapie. Przyjechał do Warszawy, gdzie od dawna wychodziły jego książki, w „Roju" dano mu moje *Niebo w płomieniach*, odnalazł w nim rąbek swej monarchii i zadzwonił do mnie. Umówiliśmy się w Café Clubie. Kazał sobie podać karafkę „pomarańczówki wytrawnej" Baczewskiego, bo i ta firma go rozrzewniała, i pił kieliszek za kieliszkiem małymi łykami. Mdliło mnie na ten widok, była godzina pierwsza, żona zaczęła go namawiać, by poszedł do nas na obiad.

— Nigdy w świecie! Macie małe dzieci: po co im pokazywać starego pijaka.

Był rozmowny, dowcipny, ożywiony, ale gasł powoli, oczy zachodziły mgłą, zapadał w coraz dłuższe milczenia, nawijał na wskazujący palec koniec siwiejących wąsów, wreszcie odsunął pustą karafkę i pożegnał się z nami. Nigdy go więcej nie widziałem. Nie pamiętam już, kto z moich paryskich przyjaciół opo-

wiadał mi o jego śmierci. Od dłuższego czasu leżał chory, przyszła wiadomość o anschlusie, Roth zapłakał: „Nie mam już ojczyzny!". Były to ostatnie jego słowa. Przeminął człowiek, zostało dzieło, świadectwo czasów, w których się urodził, wzrósł i które kochał. Myśl o nim zawsze wchodzi w takt *Radetzky Marsch.*

Nie słyszałem go w dzisiejszym Wiedniu, który się nastraja na inną melodię. Austrii bardzo dogadza rola drugiej Szwajcarii, neutralnej i gościnnie otwartej. Gościnność jest wrodzoną cechą wiedeńczyków, w żadnym mieście nie można się spotkać z taką uprzejmością na każdym kroku. A jednak nie umiem się wciąż pozbyć urazy, jaką przez tyle lat pacholęctwa i młodości miałem do stolicy zaborczego państwa. Nawet te czarno-żółte skrzynki pocztowe mnie drażnią. Lecz cóż tu się wadzić z przeszłością, gdy dzień dzisiejszy tak się w tym mieście powabnie uśmiecha?

Jeszcze noc w pociągu i wczesny ranek przyjął nas w Warszawie kłębowiskiem chmur jesiennych, jakby one wędrowały razem z nami od Wenecji. Wiosna była w kalendarzu i na zegarach: kalendarz głosił połowę kwietnia, zegary miały czas letni. Ale drzewa były nagie, ziemia zmarznięta, hulał nielitościwy wiatr: tak się zamknął pierścień czasu z klejnotem greckiego słońca pośrodku.

Jan Parandowski

Stefan Flukowski

SANDOMIERZ

Na wysokim, na brzegu Wisły
stoi Sandomierz,
w Sandomierzu ratusz
strojny w dworski kołnierz.

W sandomierskie noce, gwiaździste,
słowik w gaju dygoce jak listek.
Wąwozem ku rzece srebrne sarny gonią,
na głogach
co godzina wyżej
księżyc się wiesza,
zawiesza, przewiesza
bardzo kolorowym lampionem.

W mieście — dom,
gdzie nad pochyloną
Jana Długosza głową
orzeł gubił białe pióra
i wirowało złotą koroną.
W mieście — zamek Piastów
a nad nim stepowy grom,
którym cisnęła burza
na gród
na miasto,
nim odpłynęła na wschód
w romantycznych chmurach.
W mieście — kto się na Opatów bierze,
ten przez bramę sklepioną
rozstaje się z Sandomierzem.

Na Pieprzowych Górach zapłonęły róże,
nad smugą ich woni szybkie, dzikie burze
jak chromatyczne fugi,
rozkiełznane harmonie;

i głos słowików uparty,
wszędzie przenikający, długi.
Przez sady, ogrody, chmielniki,
ogrody i sady
idzie pastuszek pyzaty,
co pogubił łaciate krowy,
i niesie na coraz dłuższej tyce
księżyc —
lampion pomarańczowy.

WIŚLANA FALA

Nad rzekę przyleciał sokół,
krew w jego oku,
obłok jak gołębia schwycił w szpony.
W wiślanej fali
świt
jarzębiny zapalił.
Na stu polskich rzekach
sygnały
czerwonym światłem odpowiadały.

*

W fali matowej jak szyba
trzepoce blask —
schwytana w sieci ryba,
a nad nią pastuszej dudki melodia
jak gdyby nigdy nic,
jak co dnia.

*

Nad rzekę przyleciał samolot
pocisk astralny.
Po fali wiślanej
przewalał się, obijał, tłukł
łomot.
Bomby jak ryby pluskały
o zmierzchu
i zakwitały fontann
kwiaty krystaliczne.

Dno wywracało się do góry dnem.
jękiem odpowiadały
całe epoki mezozoiczne.

*

Zatraciłem się w fali wiślanej
i ślady me wymazał czas,
milczeniem stało się, co było niepokojem,
na zawsze zawarły się tonie...
i nagle
brzask,
nagle ogarnął mnie płomień:
to jeszcze jeden świt
jarzębiny w nurcie zapalił
i już przestrzenią nad wodą,
gęganiem, klangorem, pluskaniem,
ważka zawisła nad tonią,
trzciną młodą
ogarnął mnie na nowo,
ukołysał
pochłonął
byt.

Stefan Flukowski

Borys Pasternak

FALE

Będzie tu wszystko: to, com przeżył,
To, na czym nadal życie trawię,
Do czego dążę, w com uwierzył,
Com widział we śnie i na jawie.

Przede mną zbałwanione morze.
Nie sprosta mu rachunek zwykły.
I huczy mrowie fal w minorze.
Fale jak wafle piecze przypływ.

Brzeg stratowany — to pastwisko,
Gdzie niebo wypędziło stada.
Przy wierzgającym mrowiu blisko
Samo na brzuchu się układa.

Stadem, zwinięte w tutki, w kłębki,
Całym rozpędem melancholii
Cwałują do mnie me postępki,
Grzywiasty grzbiet doświadczeń moich.

Jest ich bez liku — mrowie czarne.
Ich sensu dotąd nie ustalę.
Lecz wszystko zmiana ich ogarnie,
Jak morza śpiew spienione fale.

*

Będzie tu spór wartości żywych
I starcie ich nierozegrane,
To, czym gorące obdarzyły
Strefy — i czym umiarkowane.

I w tych przeciwieństw gniewnej sprawie
Pierwsze ma prawo do kupletu

Za wzrok nadprzyrodzony prawie
Długie wybrzeże Kobuletów.

Obejmujące, jak despotyzm
Pracy poety, jednocześnie
Batum, gdzie dnieje już — i Poti
Jeszcze w pomroce, jeszcze we śnie.

Ta plaża, tak wszystkowidząca
W ośmiowiorstowym swym ogromie,
Że wszystkie gesty poodtrąca,
Jak błahy wybryk cię poskromi.

Ta plaża naga, wielka, czysta,
Wszystko widząca bez osłonek —
I przenikliwe niczym kryształ
Sklepienie niebios nieoszklone.

*

Ja chcę do domu, do ogromu
Mieszkania, osnutego smutkiem.
Wejdę, płaszcz zdejmę, po kryjomu
Między światłami ulic utknę.

Przejdę na wylot wątłość przegród,
Przetnę płaszczyzny i krawędzie,
Jak przedmiot przetnie drugi przedmiot,
Jak blask, jak obraz w obraz wejdzie.

Tej misji mojej dożywocie,
Ogarniające całą drogę,
Jako siedzące życie oceń —
I tego chcę, i to mi drogie.

Kiedy znajomą znów melodią
Będą pachniały domy, drzewa.
I znów pośpieszy zima objąć
Władzę na prawo i na lewo.

I znów spacery poobiednie
Zaskoczy nagle ciemność głucha.
I znów zaułki, chociaż biedne,
Nie dadzą sobie w kaszę dmuchać.

I znów łapówek suty grosik
Opadnie z nieba, a nad ranem
Znów sukno zasp dziesiątki osik
Przykryje wielce podejrzane.

Znów rozszerzonym serca mięśniem
Poczuję i ułożę w zgłoski,
Jak dymi, jak się budzi wcześnie,
Jak pełza ciężkie ciało Moskwy.

I przyjmę wszystko to jak uprząż,
Gwoli przyszłości wzniosłych szaleństw,
Gdy mnie jak klechdy się nauczą,
Jak wiersz wykują doskonale.

*

Będzie tu gór niepewny spokój;
Niby-bezdźwięczność: szumu otchłań;
Ich cisza: w stromy głaz uskoków
Wpięte wzruszenie pierwszych spotkań.

Świtało. Zza Władykaukazu
Czarną i ciężką szły nawałą
Chmury. Świtało nie od razu.
Świtało, lecz nie zaświtało.

Ciemności ucisk zdławił góry
Masą dotkliwą i wyraźną,
Chociaż brawura poniektórych
Usiłowała zrzucić jarzmo.

A dalej sny się snuły nisko.
Zatrutych potraw dymem gęstym,
Jak gar wpuszczony w palenisko,
Pośrodku dymił się Dagestan.

Czujkami czaił się na szczytach
I od wierzchołków po podeszwę
Aż rwał się, aby nas powitać
Szczękiem kindżałów lub choć deszczem.

Tak się warzyło w górach piwo.
Szły wielkoludy coraz wyższe,
Urodą świetną i złośliwą
Z doliny odcinając wyjście.

*

Nazwijcie, jak się wam podoba
Ten las, co odział każdą krawędź
I naprzód biegł, jak powieść dobra,
I z cnót swych zdawał sobie sprawę.

Nie fauna, której nie wytropisz,
Nie malowniczość skał bajkowa —
On sam pociągał nas jak opis,
On wiedział i komunikował.

Opowiadając o niewoli
Przedmiotów, trwałej i przewlekłej,
On sprawozdaniem był pokoleń,
Które służyły tu przed wiekiem.

*

Szły dni, szły chmury, surmy grały,
Siodłano konie, biły werble,
I traktem, truchtem, między skały,
Podgórze podchodzono we mgle.

Wnet nowi śladem za tamtymi,
Służbiści i chłopięta młode,
Roje zesłańców, rodzin, imion,
Za krokiem krok i ród za rodem.

Za rokiem rok, za rodem plemię,
Ku pięknym i wyniosłym pędząc
Górom jak córy gór w haremie,
Za rodem ród i pięć za pięcią.

Lecz do przemocy napastnika,
Do buty prących naprzód kolumn
Nuta wkradała się niezwykła,
Niespotykana dotąd w polu.

Co tym potokiem poruszało?
Że ktoś chciał rządzić tą krainą?
Czy, zakochany w niej do szału,
Potok sam z siebie dalej płynął?

W niej, którą, obcą Petersburgom,
Niby synową potępiano,
Żałując okrytego burką
Chłopca za miłość tę pijaną.

Ojczyzny gniew, tłumiony skrycie,
Jak zazdrość matki był — lecz nie te
Ważyły sprawy, gdy jak życie
Brano ją, albo jak kobietę.

*

Oto więc czym pociągał las ten,
Gdy na rubieży jego włości,
Niby Darialu pierwszy zwiastun,
Lars się wyłonił z głębokości.

Wpadłszy w niełaskę, ledwie dysząc,
W milczącym szumie mgieł i sosen,
Wszystko donośną grało ciszą,
Jak wszystkich dzwonów dźwięcznym głosem.

Wokół tłoczyły się odnogi
Gór — i odnogi odnóg także
Milcząc schodziły z głównej drogi
I umykały korytarzem.

Zza węgła zaś, u parapetu,
Jak wędrujący w swej potrzebie
Piechur, co brzaskiem minął Mlety,
Sklepienie niebios szło przed siebie.

Szło dalej. Tak stąd szło na pozór
Jak każdy. Naprzód szło z otuchą,
Z mgły, między ściany szło wąwozu,
Jak wielbłąd przez igielne ucho.

Z kobiałką szło parowem, percią,
Gdzie szczątki urwisk i obłoków
Jak laski katafalku sterczą,
Na klatkę sztolni patrząc z boku.

Na klatkę, w której Terek natręt
Trawi się natrium, w której krzyczy
Ruda przed gór amfiteatrem
Swój ból i strach, i wstyd dziewiczy.

I znów szło żyłą, co na oścież
W przestworza z den piekielnych tryska,
A echo, śmiecie te na ostrze
Biorąc, zmiatało je z urwiska.

*

Już z krzyku ziemi, co zyskała
Mowę, rósł zamek, a pod zamkiem
Beczał Dewdorach, jak jąkała,
Straszony przez niedobrą mamkę.

Byliśmy w Gruzji. Tu pomnóżmy
Tkliwość przez grozę, raj przez piekła,
Cieplarnię z lodowcami złóżmy —
I gotów kraju tego przekład.

I zrozumiemy dziwny związek,
W którym się z ziemią, z niebem utarł
Sukces i trud, i obowiązek,
By powstał człowiek, jak ten tutaj.

By, oblegany przez ciężary
Głodów, przegranych i niewoli,
Wzorcem się nagle stał, stężałym
W kształtny i trwały kryształ soli.

*

Kaukaz był cały jak na dłoni
I — cały niczym zmięta pościel —
Bezdenniej siniał lodem skroni
Niż parzył mrokiem głębokości.

Zamglony i nie w swoim sosie,
Niby automat regularnie
Złośliwość skał lodowych wznosił
Jak szarżujące przełęcz armie.

Od armii pożyczając oczu,
Na cudów tych zdobytym brzeżku,
Ach, jakąm wtedy zazdrość poczuł
O oczywistość takich przeszkód!

Gdybyż to naraz tak się stało,
Że z czasów mgły, jak kształt realny,
Ruszyłby na nas taką skałą
Ten dzień nasz, plan nasz generalny.

We dnie i w nocy byłby kroczył
Olbrzymią stopą swą przede mną,
Byłby mych proroctw deszcz przytłoczył
Podnóża swego siłą ziemną.

Nie musząc z nikim gryźć się, kryć się,
I o nic już nie posądzany,
Miast wierszopisa ciągnąć życie
Powiódłbym życie wierszy samych.

*

Tyś tuż, daleki socjalizmie.
Powiecie — bliski? — W ciżbie, w imię
Życia, wspólnoty, dokąd szliśmy —
Przerabiaj, ale ty jedynie.

Majaczysz skroś teorii dymy,
Ponad obmowy i zawiści,
Jak gdyby z mroku w blask, jak gdyby
Ku morzu, z Mlet do Gruzji wyjście.

Tyś kraj, gdzie żony głosem zazul
W Putywlu odtąd nie zawodzą,
Gdzie prawdę wręczam im od razu,
A ona własnym wierzy oczom.

Gdzie obok dwa oddechy czyjeś,
Ale nie skrzypi zawias żądzy
I nie ułamek w iloczynie —
Niedola dzieci i rodzących.

Gdzie reszty z bycia drobnym bytem
Nie biorę w suplikantów tłumie,
Lecz znaczę tyle, ile wydam,
Wydaję, ile mam i umiem.

I gdzie mój głos, posłany w pościg,
Kędy nowina pnie się żywa,
Dźwięcznie wtóruje mi z przyszłości,
Uciechą dziecka się odzywa.

*

Będzie tu wszystko: to, com przeżył
W jasnowidzeniu i na jawie,
Ci, których zasług bym nie zmierzył,
I to, czym pośród nich się sławię.

I w zgiełku owych kategorii
Pierwsze ma prawo do kupletu
Adżarski las i cypel goły —
Wybrzeże białych Kobuletów.

Tyś jeszcze tu i doszło do mnie,
Gdzie będziesz teraz i gdzie później.
Zastałbym cię w zdrojowym domu,
Bo cóż mi z paplaniny próżnej.

Prawiłbym tobie, coraz młodszej,
Odważnej, dużej — nie wymówki,
Lecz o człowieku, który odszedł
O krok od przerośniętej mrówki.

Kto wielkich mistrzów słuchał głosu,
Zna naturalność tak okrutną,
Że raz zaznawszy jej, niesposób
Nie wpaść w niemotę absolutną.

Zaś wiedząc o swym pokrewieństwie
Z wszystkim, co jest i będzie potem,
Musi się w końcu jak w herezję
W niewiarygodną wpaść prostotę.

Lecz biada nam, pochopnym, gdyśmy
Nie zachowali jej dla siebie.
Choć jest najpotrzebniejsza bliźnim,
To, co zawiłe — pojmą lepiej.

*

Październik już, a słońce — sierpień,
I śnieg pogórek pierwszy sparzył,
I fala przykład z niego czerpie,
Nie topiąc wafli swych na plaży.

W listowiu śnieg platyną z tygla
Grzęźnie — i gdy ich tylko dotknie,
Czernieją wnet modrzewia igły —
Czy wszakże śnieg to jest istotnie?

On zdjęcie księżycowej nocy
Obiadującym da na wety
I płaską trywialnością Soczi
Obdarzy skromne Kobulety.

Ale to wszystko znaki zimy:
Zatem epilog lata późny
Na brzegu jeszcze raz uczcijmy
I w białku stopy swe zanurzmy.

*

Wzmaga się, rośnie wiatru napór.
Rosnących sylwet szyk się plącze
Na wietrze. Przełamane na pół,
Idą wzdłuż fal, jak na przeglądzie.

Przypływu omijając linię,
Idą, gdzie morze dzwoni bryzą,
A dalej w rurę zgięty płynie
Pozdrawiający je horyzont.

Przełożył
Wiktor Woroszylski

Hanna Mortkowicz Olczakowa

WSPOMNIENIE O ZOFII NAŁKOWSKIEJ

— Niech pani do mnie przyjdzie. Koniecznie. Porozmawiamy. Opowiem pani wszystko o moim małżeństwie i rozwodzie, a pani opowie mi o swoim — mówiła Zofia Nałkowska, spotkawszy mnie przypadkiem w kawiarni Związku Literatów w Warszawie. I zaraz zaczęła od środka, prędko, jakby się spieszyła, żeby zdążyć:

— Bo u mnie było tak: mama przyszła do mnie w odwiedziny i zobaczyła, że jestem zapłakana. Gorzechowskiego już od czterech dni nie było w domu. I mama powiedziała: „Dość już tego, dzisiaj przeprowadzasz się do mnie".

Nadeszła Genia z biletami do kina i przerwała tok opowieści:

— Idziemy! — orzekła stanowczo. A pani Zofia prosiła przymilnie:

— Pani Hanko, przyjdzie pani na pewno? Geniu, wpuścisz panią bez telefonu i zapowiedzi. — A potem dodała jeszcze z filuternym błyskiem w swoich bardzo niebieskich, zimnych i przezroczystych oczach:

— Niech pani nie zapomina, że byłyśmy kiedyś rywalkami w sercu jednego mężczyzny.

Ta projektowana rozmowa już się nie odbyła. Z własnej winy nie usłyszałam dalszego ciągu zwierzeń. Nałkowska umarła w niewiele miesięcy potem, zanim wybrałam się do niej w odwiedziny. I mniejsza o tego jednego mężczyznę. Obawiam się, że miałyśmy w jego sercu jeszcze wiele innych i to o wiele groźniejszych rywalek. Rościłam sobie zawsze o wiele ambitniejsze i cenniejsze prawa do wspólnoty łączącej mnie z Zofią Nałkowską. Pisałam do niej o tym w gratulacyjnym liście, po jej ostatnim jubileuszu. Mimo zmienności czasu, który galopował z tak zawrotną szybkością w XX wieku, pochlebiam sobie, że wywodzę się z bardzo bliskiego jej miejsca na mapie polskiej kultury. Z tego samego środowiska postępowej inteligencji warszawskiej, której ostoją moralną, przywódcą duchowym, sumieniem był jej ojciec — Wacław Nałkowski. Mówię, ma się rozumieć, o pokoleniu moich rodziców i nauczycieli, o czasach *Uniwersytetu latającego, Poradnika dla samouków,* o tej improwizowanej szkole wiedzy i walki, odkrywczości naukowej i działalności społecznej, której mistrzem był on — uczony bez katedry i laboratorium, bez pieniędzy i poparcia, nieugięty i czysty jak kryształ ideolog postępu. Droga jego odważnej i odkrywczej myśli prowadziła wciąż naprzód — od rozważań naukowych,

od pewników wiedzy geograficznej — do stwierdzenia równych praw człowieka pod każdą szerokością geograficzną, do bojowego antyrasizmu, do starć z nacjonalizmem, reakcją, zacofaniem, filisterstwem i ciasnotą pojęć, do walki o nowe, szczęśliwe warunki ludzkiego bytu... „Dyscyplina wiedzy ścisłej... wyostrzona metoda myśli matematycznej stała się narzędziem badania świata ludzkiego i zarazem narzędziem walki o jego wartości" — jak pisała Zofia Nałkowska.

Jednym z najbardziej wstrząsających wspomnień mojego dzieciństwa, pierwszym zetknięciem ze zgrozą nagłej śmierci, była śmierć Wacława Nałkowskiego, upadek samotnego przechodnia, rażonego apopleksją na ulicy Mariensztadt, agonia w małym szpitalnym pokoiku. Dorośli, głęboko przejęci, opowiadali sobie o tym w jakiejś wieczornej ciemności, w bramie domu czy w sklepiku, gdzie paliła się czerwonym, chybotliwym płomykiem lampka naftowa. W nocy, przed zaśnięciem płakałam długo ze strachu przed śmiercią. Potem oglądałam na grobie na Powązkach pomnik przedstawiający rycerza w przyłbicy, dłuta córki, pani Hanki Nałkowskiej. Uczyłam się już wtedy geografii — pośrednio od Nałkowskiego, którego słuchaczami byli moi nauczyciele: Sempołowska, Wacław Jezierski. Uczyłam się właściwie od obydwojga Nałkowskich — rodziców pani Zofii. Dzięki nim poznawałam wielkie prawdy istnienia i malownicze dziwy ziemi, próbowałam zrozumieć wszechświat i wierzyć w człowieka wszelkich ras, na każdym miejscu ludzkiego globu. Prymitywne, łatwe podręczniki Anny Nałkowskiej popularyzowały wiedzę jej męża na użytek uczniów najniższych klas. Ale w ich prostych słowach było także coś z idei i mądrości wielkiego uczonego i działacza, z haseł pięknego, bojowego humanitaryzmu. Do ostatnich lat przedwojennych odnajdowałam nazwisko starej pani Anny Nałkowskiej pod każdą odezwą protestującą przeciw krzywdzie, przemocy, akcentującą stanowisko ludzi postępu, lewicy intelektualnej — wobec faszyzmu, dyskryminacji rasowych.

Zofia Nałkowska była w jakiś sposób spadkobierczynią idei swoich rodziców. Pisała o ojcu: „Przez długie miesiące, przez całe lata stosowałam do rzeczy jego domniemany sąd. W jego pismach szukałam miar i kryteriów, by wiedzieć, co z życia mam odrzucić, a co przyjąć. Nie mogąc sama powziąć decyzji, robiłam to jednak z jego pomocą. W jego imieniu oceniałam rzeczy i sprawy. I byłam lepsza wtedy, gdy byłam mu bliższa".

Ale w proporcji wpływów i autorytetu zarówno moralnego jak naukowego jej rola wydawała mi się z początku znikoma. Dzieląca nas różnica całego pokolenia (mówię o tym śmiało i bez poczucia nielojalności, bo sama Zofia Nałkowska podkreślała to często) — była niekorzystna dla literackich i umysłowych pokrewieństw. Wiadomo, że najmniej czytelne, najbardziej odpychające są dla nas dzieła najbliższych naszych poprzedników w literaturze, szczególnie, jeśli ich twórczość nosi na sobie silne piętno przewalczonego i przez to śmiesznego stylu, mody swej epoki.

Już raczej przychylne wspomnienia mojej matki zachowały wyraźnie postać młodej dziewczyny, ze spuszczonym jeszcze jasnym warkoczem, czytającej w pracowni malarskiej swe pierwsze wiersze, drukowane potem w *Prawdzie* i w *Głosie*. W tle mojego dzieciństwa, właśnie w tle, nie w akcji, przesunęły się zaledwie cienie dwóch jasnowłosych, smukłych sióstr o profilach podobnych do tak modnych wówczas rysunków Burne Jonesa.

Ale modernizm, wyszukana sztuczność intelektualna i stylistyczna pierwszych powieści Nałkowskiej, jej kult przerafinowania, zawiłości i rzadkości wyrazu były dla mnie absolutnie nie do przyjęcia i nigdy nie stały się inne. Same tytuły: *Węże i róże, Narcyza, Kobiety* wzbudzały we mnie popłoch, jaki odczuwa dziecko wobec śmiesznego i zawstydzającego, zupełnie niezrozumiałego wydziwiania dorosłych. Pamiętam, jak próbowałam z przymusem czytać *Hrabiego Emila*, pierwszą powieść Nałkowskiej, którą wydał mój ojciec już w 1920 roku. I z tego nic nie wynikło.

W moje życie weszła twórczość Nałkowskiej dopiero w roku 1928, wraz z *Niedobrą miłością* i następnymi książkami. W jednej z nich — *Ścianach życia* — porusza Nałkowska zagadnienie więzienne, w związku ze swą pracą kuratorki „Patronatu" w Grodnie. Odzywa się w tych opowiadaniach, mocniej niż gdzie indziej, puścizna wielkiego ojca, protest przeciw przemocy w imię humanitarnych haseł ludzkiego prawa do wolności.

Zbliżenie z samą osobą Nałkowskiej poszło jakoś łatwiej od kontaktu z jej literaturą i zaczęło się właśnie od osobistej, całkiem prywatnej strony.

Byłam w sytuacji innej niż większość ludzi zbliżających się tak licznie do jej osoby. Nie żądałam od niej ani protekcji, ani pomocy, ani wskazówek czy pouczeń zawodowych. Korzystali z niej w swoich pierwszych próbach i usiłowaniach literackich zarówno moje starsze koleżanki jak i młodsi koledzy. Pani Zofia była wielkoduszna i zawsze chętna do pomocy, lubiła patronować młodszym, nie szczędziła rad, ułatwiała kontakty z redakcjami, z wydawnictwami. Tadeusz Breza napisał gdzieś, że jego pokolenie pisarzy chodziło „na Nałkowską jak na uniwersytet", potwierdził to w swym wspomnieniu — Jan Kott. W pamięci i rozwoju twórczym wielu młodych prozaików zachowały się wdzięcznie ślady sympozjonów intelektualnych, zebrań i dyskusji u Nałkowskiej. W czasie wojny, mimo grozy i prześladowań, odbywały się one stale w każdym kolejnym mieszkaniu sióstr Nałkowskich: przy Podchorążych, Małachowskiego czy Nowym Świecie, w ciasnocie pięknych mahoni, z kilku mieszkań zepchniętych do prowizorycznych pomieszczeń. Pani Zofia oddawała się z pasją, z sercem temu kształceniu młodych, regenerowała się i rozkwitała w ich atmosferze — po dniach wypełnionych troską, po poniżającej pracy sprzedawczyni papierosów.

Odważyłabym się zaryzykować twierdzenie, że w tej roli koryfeuszki i mentorki młodych pisarzy — towarzyszyła pani Zofii jako podnieta i katalizator jej nieśmiertelna kobiecość. Zbyt taktowna i subtelna, aby w późnych latach swego życia ujawniać właściwy sobie czar i zaspokajać potrzeby oraz wzruszenia w formie stosownej dla wieku zwycięskiej młodości — sublimowała ona swe upodobania w artystycznych i umysłowych kontaktach z młodymi chłopcami. Intelekt jej, podniecony i wzmocniony tą dawką kobiecego uroku, mienił się uwodzicielsko wieloma barwami, nabierał finezji, precyzji, siły.

Ze mną było inaczej. Do Nałkowskiej zbliżyła mnie nie potrzeba rady lub pomocy, nie brak umysłowych kontaktów czy brak wydawcy, ale raczej czysto ludzka sympatia. Połączył nas na pewien czas wspólny pobyt w jednym pensjonacie zakopiańskim — „Maratonie". Nałkowska chorowała wtedy na długotrwały bronchit, miała jakieś uczuciowe kłopoty, trochę się kochała i to z niezupełną wzajemnością, w swoim osłabieniu i bezradności potrzeba jej było kobiecej opieki. I to pogłębiło naszą znajomość.

Znowu zjawia się tu określenie: kobiecej. Tak, to jest ten właściwy przymiotnik. Moja znajomość z Nałkowską, w pewnych okresach bliska i przyjazna, zamknęła się w granicach bardzo kobiecych odczuć i spraw. Tematem naszych rozmów były drobiazgi powszedniego życia, opowiadania o ludziach i analiza intymnych uczuć. Tutaj różnica lat okazała się nieistotna, mimo że ona była dojrzałą kobietą, a ja młodą dziewczyną. Przeszło czterdziestoletnia Nałkowska miała kaprysy, żarty i urok zupełnie młodej osoby i te młodzieńcze cechy usposobienia zachowała do końca życia.

Nie korzystałam dostatecznie z użyczanej mi hojnie sposobności do obserwowania i podziwiania tej świetnej pisarki i wielkiej damy *en pantoufles*.

— Dlaczego pani do mnie nie przychodzi? — pytała z wyrzutem Nałkowska, przyzwyczajona do licznych hołdów i częstych najść swych adoratorów.

Odpowiadałam z młodzieńczą bezczelnością:

— Bo pani tak chodzi „za tę królową polską". Nie lubię się pchać.

A pani Zofia pytała wdzięcznie, z udaną pokorą:

— Czyżby mnie pani tolerowała tylko pod beczką z karbolineum?

Dialog ten wymaga dokładnego komentarza. Pominę już kwestię „królewskich" strojów i postawy pani Zofii. Jej znajomi pamiętają na pewno sortie z śnieżnobiałego, puszystego futra i płaszcz z popielic, który dotrwał do powojennych czasów. Nałkowska, nie dość pewna w sprawach gustu i doboru toalet, zabierała mnie z początku ze sobą do magazynów. Ale wycofałam się szybko z tego stanowiska doradcy, narobiwszy przy okazji plotek. Zaskoczona wysokością ceny jakiejś czarnej sukni wieczorowej, nabytej przez p. Zofię w firmie Thonet na Traugutta, zwierzyłam się komuś naiwnie z mego zdziwienia, a te uwagi wraz z pomnożoną wielokrotnie sumą zakupu poszły z ust do ust i wróciły do pani Zofii. Nie prowadziła mnie odtąd z sobą na zakupy, ale widywałyśmy się przy innych okazjach. I taką „okazją" stała się właśnie słynna beczka z karbolineum. Latem r. 1930 poprosiła mnie Nałkowska o przewiezienie autem pod Wołomin, do Górek, czyli do „Domu nad łąkami", swej starej charcicy, która była już łysa, chora na jakieś liszaje i której nie chciano w związku z tym przewieźć wąskotorówką, kursującą na tej linii. Nie pamiętam, czy była to Diana czy Kora, w każdym razie pochodziła z rodu tych długonogich, smukłych i gibkich stworzeń, które ich pani opisywała bardzo pięknie i „szanowała za ich charakter", a jej siostra, Hanka, rzeźbiła z upodobaniem.

Wyprosiłam u ojca auto i już nazajutrz nasz ciężki, wielki, otwarty Chrysler 75 zatrąbił pod domem przy Marszałkowskiej 4. Pani Zofia spłynęła do auta w lekkiej sukni, z charcicą na smyczy i zasiadła na wyścielanym siedzeniu z wdziękiem wielkiej damy. Auto pomknęło w stronę Pragi i tu dopiero padło rzeczowe pytanie szofera: „Którędy jechać dalej?".

Nałkowska spłoszyła się i otworzyła szeroko zdziwione niebieskie oczy. Jak jechać? Tego nie wiedziała, o tym nawet nie pomyślała. Mapa automobilowa, marszruta — nie, to były dla niej sprawy niepojęte. Górki leżały pod Wołominem, jakoś ją tam zawsze dowożono. Więc i tym razem radziła jechać przed siebie, na wyczucie.

Po latach muszę stwierdzić ze smutkiem, że stan dróg na prawym brzegu Wisły w roku 1930 był okropny. Po półgodzinnej zaledwie jeździe wpakowaliś-

my się ciężkim wozem w jakieś zaspy piachu, z których ani rusz nie można było wybrnąć.

Mrukliwy nasz szofer, Banaś, zorganizował wreszcie, po długich staraniach, pomoc, konie i linki i tak wywleczono nas w końcu wśród przekleństw i pohukiwań na twardy grunt. Ale wtedy szofer oświadczył, że nie pojedzie dalej, nie będzie się tłukł po wertepach, narażał na szwank cennej maszyny. Wraca do miasta.

Błagałyśmy groźnego Banasia, poniżając się okropnie. Nie dał się namówić ani przekupić. Czy miałyśmy wracać jak niepyszne wraz z nim? Cofać się w pół drogi? Pani Zofia dała się ponieść lekkomyślnej fantazji. Postanowiła jechać dalej jak się da. Banaś nacisnął starter, błyszcząca, wielka maszyna znikła w tumanach kurzu, a my przesiadłyśmy się na prymitywny wóz, który jechał tamtędy do Wołomina. Na wozie była wielka beczka z karbolineum, wór gwoździ i my dwie z łysą suką, skulone na trzęsących się deskach.

Tę przykrą sytuację starałyśmy się jakoś przetrwać z humorem. Ale gdyśmy się tak kołatały powolnym truchtem po wybojach, dopędziło nas i wyminęło inne wspaniałe, otwarte auto. W pierwszej chwili myślałam, że to nasz Banaś wraca, skruszony. Ale nie. Dziwnym i złośliwym zbiegiem okoliczności był to rozwiedziony mąż pani Zofii, płk. Jur Gorzechowski, rozparty dumnie na poduszkach. Nie zatrzymał się na nasz widok, nie zaofiarował pomocy, popędził dalej w wyniosłej pozie.

Poznałam wtedy Nałkowską. Doprawdy okazała w tej przykrej, kłopotliwej sytuacji opanowanie, pogodę ducha i wdzięk. Śmiała się. Śmiała się na tym roztrzęsionym wozie, zakurzona, poniżona, pod beczką z karbolineum, z łysą, sparszywiałą suką w objęciach — ona „królowa polska", znana pisarka, wielka dama.

Dotarłyśmy w końcu do Górek. Pani Anna Nałkowska postawiła przed nami kopiate talerze makaronu z bitą śmietaną i czarnymi jagodami. Chodziłyśmy po suchych, zasypanych igliwiem zboczach, ponad mokrymi łąkami, wśród sosen, w miejscu, gdzie upłynęło szczęśliwe dzieciństwo Zofii Nałkowskiej, a stara charcica, podniecona zapachem domu i tchnieniem swobody, pląsała i skakała dokoła nas poszczekując radośnie.

Rozstając się wieczorem z panią Zofią na małej stacyjce, w chłodzie i zapachu igieł sosnowych, zdawałam sobie sprawę, że mój stosunek do Nałkowskiej przebył krytyczną próbę. I potem już rzeczywiście nie miałam ochoty na to, aby gubić nabyte uczucia i wzruszenia w zamęcie światowego, reprezentacyjnego życia, w którym taką rolę odgrywała Nałkowska i które ją tak absorbowało.

Mało miałam także sposobności do tego wspólnego siedzenia „pod beczką z karbolineum", jak to określiłyśmy żartobliwie naszym własnym terminem. W okresie wojennym, który przebyłam głównie poza Warszawą, ominęło mnie wiele tego rodzaju sposobności. Był to przecież czas, gdy wszyscy siadywaliśmy wciąż pod takimi „beczkami", a Nałkowska sprzedawała papierosy i ziębła w zagraconych, nieopalanych pokoikach.

Po wojnie, wiosną 1945 roku spotkałyśmy się w Krakowie. Pani Zofia była czynna i pełna energii. Przewodniczyła komisji do badań zbrodni oświęcimskich i umiejętnie prowadziła przesłuchania i posiedzenia, których materiał posłużył jej do napisania wstrząsających *Medalionów*. Działała w Związku

Literatów, i jako członek KRN, i jako założycielka Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Francuskiej, i na wielu jeszcze innych polach. Wydała mi się jeszcze świetniejsza, jeszcze błyskotliwsza, tak jakby się spieszyła, aby zaznać wszystkich smaków życia i działania w powrotnej drodze znad granicy śmierci i męki. Jakby chciała na przekór latom zaświadczać na każdym kroku o swej młodości i kobiecości.

Wtedy to wynikła po raz pierwszy scysja o różnicę naszego wieku. Pani Zofia nie chciała mi darować pewnej rezygnacji z praw do młodości, obojętnego roztargnienia, z jakim traktowałam te sprawy. Zagrażało to w jakiś sposób i jej samej:

— Cóż to za siwiznę sobie pani zapuściła? — pytała zgorszona. — Jak to tak można? Kompromituje pani osoby o tyle starsze. Proszę spojrzeć na mnie. Tylko parę siwych włosów. Tyle, ile na srebrnym lisie. Żeby było widać, że nie farbowane.

Uderzył mnie cienki, lapidarny dowcip tych słów. Uderzyło mnie jeszcze coś innego. Jawność, z jaką pani Zofia dotykała kpiącym, swobodnym słowem bolesnego punktu kwestii własnego starzenia się.

Temat wieku, lat, dat, dawniej pokrywany milczeniem, teraz wypływał raz po raz, prawie w każdej rozmowie stawał się obsesją. Nałkowska atakowała go świetnym dowcipem lub śmiechem, które maskowały zdziwienie pełne bólu.

— Nigdy nie przypuszczałam, że mnie to w życiu spotka — mówiła o starości. W jubileuszowym przemówieniu wiosną 1952 roku powtórzyła, cytując swoją bohaterkę, Celinę Kolichowską: „Wszystkiego byłabym się spodziewała, ale nie tego, że będę stara — to nigdy".

Wiele było takich powiedzionek — wciąż nowych i skonstruowanych tak świetnie i zabawnie, jakby je pani Zofia wymyśliła jako odtrutkę czy narkotyk w długie, bezsenne noce grozy, w obronnym geście przeciw starości, która nadciąga, niszczycielska i nieodwołalna.

Nikt jej nie pytał o wiek z poczucia delikatności, ale ona odpowiadała sama sobie, głośno: „Chcecie wiedzieć ile? Powiedzmy dla okrągłości — sto. Tak mi się już wszystko poplątało z tym odejmowaniem lat, że — jak się okazuje — studiowałam marksizm w dzieciństwie. Wszystkie daty mego urodzenia są fałszywe".

Czasami prosiła znów na serio, z rozbrajającą szczerością — na przykład wtedy, kiedy informowałam się u niej co do osoby Korczaka, który był gorącym wielbicielem jej ojca i przyjacielem, kolegą pierwszego jej męża, Leona Rygiera: „Wszystko pani opowiem, ale niech pani nie pisze, kiedy to było, niech mnie pani nie kompromituje".

Często niespożyta witalność, wewnętrzna młodość buntowały się przeciw sztywnym miarom ludzkiego wieku. Na siedemdziesięciolecie twórczości staruszka Władysława Umińskiego, które święcono niebawem po jej własnym jubileuszu, Nałkowska szepnęła do mnie:

— No, widzicie. Już się do wszystkiego przyznałam, już wyliczyliście mi te pięćdziesiąt lat twórczości. Już się zgodziłam na to, że jestem stara. A teraz tutaj — osiemdziesiąt sześć lat, siedemdziesiąt lat pracy. I znowu w porównaniu z nim — ja wciąż ta młoda, ta trzpiotka.

Śmiałam się z tej autoironii. Śmieliśmy się (uderzmy się się w piersi) z wielu

jej próżnostek, z wielu wysiłków, którymi się wyrażała niespożyta pasja życia, potrzeba hołdów, nawyk do kobiecych i towarzyskich przewag. Ale wszelkie chęci do kpin nikły, zwyciężone jej własnym dowcipem i niezmiennym czarem jej osoby. Nadmierne i nie zawsze właściwe pretensje do elegancji, konwencjonalne gesty i zdawkowe, trochę sztuczne uśmiechy, silenie się na kobiecą zdobywczość i kokieterię, mogły się czasami wydawać zbyteczne. Ale zawsze na nowo rozbrajał i podbijał przezroczysty błękit oczu, bardzo młodzieńczy, naprawdę pełen prawie dziecięcej naiwności wdzięk, który ujawniał się w przyjaznych zbliżeniach, mądrość świetnych sformułowań, ciętych replik.

Kiedyś spotkałam przypadkiem Nałkowską na świeżo odnowionym rynku Starego Miasta w Warszawie. Było to niedługo po przyznaniu jej pierwszej nagrody państwowej.

— Uciekłam od Geni — wyznała mi, trochę zdyszana. — Skorzystajmy i chodźmy na ciastka „Pod Krokodyla". Ja funduję, *a conto* mojej nagrody.

Genia, niezmordowany stróż zdrowia i spokoju swojej pani, wierna gospodyni i towarzyszka domowa, i tak się znalazła. Nadeszła z psem na smyczy, machając energicznie szpicrutą.

— Geniusiu — prosiła pani Zofia przymilnie — ja tylko pójdę trochę na ciastka z panią Hanką. Dobrze?

— Za godzinę masz być w domu — zapowiedziała Genia jak sroga guwernantka. A potem zajrzała jeszcze raz na górę, do kawiarni, żeby sprawdzić, czy tam jesteśmy, jak było zapowiedziane, czyśmy jej gdzie nie uciekły.

Jadłyśmy wtedy pyszne bezy z kremem, które pani Zofia bardzo lubiła. Pamiętam, jak w domu karmiła nimi, wśród śmiechu i wesołych przekomarzań, swoje syjamskie koty. Mówiłyśmy właśnie o kotach, które hoduje z namiętnością jej siostra Hanka. O jej małżeństwie i nowym mieszkaniu. Ani słowa o literaturze. Natomiast o tym, jak podczas wypoczynku w Mądralinie napadł na panią Zofię i pobódł ją młody byczek.

— Może się pomylił i myślał, że jestem krowa — zauważyła skromnie Nałkowska.

Rzewnie wspominam te chwile zwyczajnego, babskiego plotkowania, wytchnienia i odprężenia wśród wielorakich udręk zawodowego i towarzyskiego życia, przymusów pracy organizacyjnej i społecznej, w której Nałkowska brała tak żywy udział.

Zofia Nałkowska nakładała mocne hamulce woli i obowiązku swemu życiu, nękanemu już przez zmęczenie i dolegliwości wieku. Pomagała jej w tym wierna i dzielna, mimo groteskowe pozory, *dueña* czy opiekunka — Genia.

Twórczość, zawsze ambitna i wytrwała, podlegała surowemu regulaminowi pracy, starała się sprostać najwyższym i wciąż nowym ambicjom. Nie darmo młodzi pisarze uczyli się do końca u Nałkowskiej, jak rzeźbić i upraszczać, pogłębiać i udoskonalać strukturę i wyraz zdania, jak szukać i dobierać słów wymownych, właściwych, przejrzystych. Świstki zapisane ołówkiem, wąziutkie paseczki papieru, nawarstwiały się na pierwotne kształty, pierwsze ujęcia i zarysy tekstu. Wciąż jeszcze odbywała się długa, mozolna droga pisarska od sztuczności i dekoracyjności dawnego stylu do coraz większej i coraz mądrzejszej prostoty, ewolucja, która nie przyszła łatwo. „Nie bez trudu znisz-

czyłam w sobie niejeden zamiar dekoracyjny" — powiedziała Nałkowska w jednym z wywiadów.

Zdrowie, walka z cierpieniami zużywającego się organizmu, wymagały także żelaznej organizacji, wielu wysiłków i wyrzeczeń, oszczędnej diety, ściśle przestrzeganych godzin odpoczynku. Sama byłam świadkiem, jak na jubiluszowej, wspólnej kolacji z okazji 75-lecia Staffa Genia wtargnęła na honorowe miejsce swej pani, po prawej ręce jubilata, porwała jej sprzed nosa talerz, na którym był brizol ze smakowitymi fritkami i grzybkami i postawiła na to miejsce głęboki talerz kaszki manny.

Życie towarzyskie i organizacyjne także zmuszało Nałkowską do ciągłych wystąpień, uczestnictwa w licznych zebraniach i przyjęciach, strojów, makijażu, przemówień i gestów, czasem już tylko fasadowych, automatycznych, z nawyku, a maskujących zmęczenie i znudzenie.

Pani Zofia opanowywała te wszystkie udręki siłą swej woli, pragnieniem, aby wciąż jeszcze myśleć i pisać, dyskutować i przemawiać, uśmiechać się i czarować jak młoda kobieta.

Nie należałam do świata oficjalnego ani do grona osób przodujących w literaturze. Nie byłam mężczyzną, wobec którego piękna kobieta sili się do końca na uwodzicielską kokieterię. Nie byłam krytykiem, który może ocenić i pochwalić dzieło. Pani Zofia nie musiała przede mną błyszczeć, udawać, męczyć się, starać.

Byłam zwyczajna, dawna, poufna. I może dlatego częściej niż kto inny, a jednak, jak widzę teraz, za rzadko widywałam Zofię Nałkowską w prywatnych sytuacjach, w kobiecych, bezpośrednich odruchach, w zwierzeniach, których szczerość graniczyła z naiwnością pensjonarską.

Dlatego moje wspomnienia o niej są tak bardzo jednostronne. Nie silę się na ocenę jej twórczości i jej umysłowości, nie biorę pod uwagę jej wspaniałych wystąpień publicznych, gestów i słów, jakimi zapisała się w pamięci wielu współczesnych.

Księga zbiorowa artykułów i wypowiedzi Nałkowskiej, wydana po jej śmierci, nosi tytuł (jej własny, tak samo jak układ książki) *Widzenie bliskie i dalekie*. W zbiorze tym zamknęła zarówno intymność autoanalizy i wspomnień, uwagi na swój własny temat, jak i stosunek do przeczytanych książek, wielkie bogactwo wiedzy i refleksji, myśli, rozważane i zbierane przez długie życie intelektualne i twórcze. W tej książce, projektowanej jeszcze w pierwszym szkicu przez samą autorkę, jest precyzyjna definicja tego „bliskiego widzenia", zawsze innego niż „widzenie dalekie", jakby przez odwróconą lornetkę, przez filtr czasu i oddalenie przeszłości, w syntetycznych uogólnieniach, w pełnym przebiegu czyjej „biografii", jak lubiła Nałkowska nazywać życie swoje i cudze.

Cóż jest wedle Nałkowskiej tym widzeniem bliskim? „Technika haut reliefu, wypukłość, dotykalność, szczegółowość tła. Postacie ludzkie wychylają się z ram ku czytelnikowi, bryłowate, krwiste, głośne, ujęte behaviourystycznie. Ludzi poznajemy z gestów i słów."

Mocując się przez całe swoje życie z obowiązkiem napisania biografii swego ojca — Nałkowska nie podołała temu zadaniu. Z zapamiętanych bliskich spraw nie umiała zbudować dalekiego widzenia, stworzyć syntezy.

Pisała: „Odeszłam w swoją drogę. Nie umiałam bowiem sobie wyobrazić, nie

umiałam pomyśleć całości świata jak on. Moja przenikliwość działa na małych odcinkach, usiłuje sięgnąć w dół, nie umie sięgnąć w dal. Nie widzę dość wyraźnie jutra i wczoraj. Jestem cała skupiona na dziś, jestem cała zaszyta w teraźniejszości jak w matni".

I dlatego w mnogości wspomnień o Wacławie Nałkowskim wybrała fragmenty drobne i błahe, jakąś wodę wylaną z wiadra, mysz przyniesioną dzieciom do zabawy. To mnie usprawiedliwia. Wierzę, że dalekie, pełne widzenie Zofii Nałkowskiej w świetle jej dzieła i sprawiedliwego czasu kształtować się będzie powoli, wyniknie z własnych stwierdzeń, utrwalonych w przemyślanych, rozważnych słowach. Ja chciałabym dodać do tego obrazu tylko parę szczegółów i akcentów. Nie są może wcale ważne, ale były osobiste, jako nieodłączne części życia, a przez to samo najbardziej znikome, skazane na zagładę, zapomnienie, unicestwienie. Mimo to jednak dopełniają „biografię" pani Zofii akcentem jej właściwego wdzięku, jej osobowości.

Muszę je więc zapisać. A kiedy to robię, naciera na mnie z siłą fala żywych, wyraźnych wspomnień. I wydaje mi się, że siedzę jeszcze wciąż z nią samą, roześmianą i zaniepokojoną jednocześnie, dużą i niebieskooką, na trzęsącym się wozie, pod beczką z karbolineum.

Hanna Mortkowicz Olczakowa

Kazimierz Wyka

NOTATKI O ZBIERANIU GŁOSÓW

1

W krakowskim studenckim „Teatrze 38" wiosną tego roku oraz na Dni Krakowa sąsiadowały ze sobą dwa spektakle godne ujrzenia. Pierwszy obejmował zestaw utworów Krzysztofa Baczyńskiego wokół centralnego akcentu całości pomieszczonego w poemacie *Serce jak obłok*. Stąd i tytuł spektaklu. Drugi wziął swój tytuł ze *Słówek* Boya, mianowicie *Jubileusz*, tematem zaś uczynił Kraków w trojakiej wizji poetyckiej, satyrycznej wedle *Słówek*, historyczno-nastrojowej wedle *Wita Stwosza* Gałczyńskiego i aktualno-nadrealistycznej wedle poematu Jerzego Harasymowicza *Kraków*.

Cóż, Kraków, miasto rapsodyków, siedziba Tadeusza Kotlarczyka, powiecie po prostu. Lecz łączenie „Teatru 38" i Teatru Rapsodycznego wydaje się dosyć powierzchowne. Przemawia w nich bowiem całkiem inne rozumienie poezji, przemawia zgoła odmienne doświadczenie artystyczne określonego pokolenia. Wracając zaś do tryptyku Boy-Gałczyński-Harasymowicz, był on szczególnie aktualny. Kraków tak mało się zmienia, nawet mimo zmiany ustrojów politycznych, i właśnie potrójny jubileusz, polityczny i rodzinny, obchodził pewien wybitny polityk miejscowy, rozdawca jednocześnie funduszów z gry w Lajkonika. Miasto niezłomnych wad, zabawnych cnót, jak Liebert powiedział kiedyś o Warszawie.

Cóż bowiem w istocie wiemy ścisłego i sprawdzonego na temat funkcji poezji w nowoczesnym życiu kulturalnym? Bodaj w żadnym gatunku literackim tak mocno, jak przy poezji, pozory nie przesłaniają zjawiska rzeczywistego. Pozory: to znaczy — wydawnictwo, umowa, debiut, nakład, wiersz przyjęty czy odrzucony w redakcji, stypendium związkowe, komisja kwalifikacyjna, sądy kolegów po piórze. Cała ta skomplikowana sieć zawodowstwa literackiego, po jakiej musi się poruszać pajączek-debiutant, sieć, w której na miejscach honorowych przesiadują pająki z pokoleń poprzednich. Niejeden sprytny pajączek wysokiej też nabywa umiejętności właściwych ruchów — arkusz poetycki, debiut, własne pisemko o szumnym tytule, co numer zmieniające protektora i oblicze, załącznik do komisji kwalifikacyjnej, antyszambrowanie u honorowych pająków, dobra opinia u związkowych urzędniczek. Zostaje — p o e t ą z a w o d o w y m. Powtórzcie głośno kilka razy to zestawienie!

Funkcja poezji, rola poezji, duch poezji we współczesnym życiu kulturalnym są zaplątane w ową siatkę tak szczelnie i wielostronnie, że nie umiemy ani postawić, ani tym bardziej odpowiedzieć na najprostsze pytania: po co to wszystko? Do kogo dzisiaj poezja właściwie się zwraca? Kto jest rzeczywistym odbiorcą umów i nakładów? Co zjawisko społeczne poezji oznacza, zobaczone od strony zakupu, recepcji po otwarciu tomiku? Zobaczone, jak to socjologowie czynią w swoich badaniach terenowych, od strony konkretnych ludzi, od strony konkretnych odbiorców i czytelników?

Dzięki dostojnie rozrosłemu aparatowi wydawnictw państwowych, dzięki etatom innych zawodowców od życia literackiego, zainteresowanych, by teksty przepływały przez ich biurko i ołówek w ilości chroniącej przed redukcją, dzięki temu, że każda książka jest współcześnie niczym ryba zmuszona przeciskać się poprzez obstawę redaktorów, adiustatorów, korektorów, wreszcie — planów oraz Biur Szczególnego Powołania — dzięki temu wszystkiemu instytucjonalne pozory życia literackiego takich pytań w ogóle nie dopuszczają. Lecz otwórzmy Norwida. Zbiór, do którego wypadnie jeszcze powrócić: *Vade-mecum.*

Norwid znał znakomicie mechanikę pajęczyny literackiej, złowrogą siłę pozorów, bo one przecież wysysały jego siły i wskazywały na samotną walkę z literaturą, już za jego życia poczynającą się opierać na czysto instytucjonalnych pozorach. Chociaż w jego epoce o ileż były one słabsze! Więc też i objawy samego zjawiska Norwid potrafił kreślić w sposób doskonały:

Iluż ja świeżych książek widziałem skonanie
W samej wiośnie ich życia!... A nie były tanie...
I kiedy je składano, czekał świat, by wyszły,
Przewidując wzruszenie albo oklask przyszły.
I kiedy je sznurówką zejmano w poszyty,
Świat szeptał, jak w alkowach przed balem kobiéty.
A gdy wyszły, zostały porwane, a potem
Chwila cieniu i ciszy, jak bywa przed grzmotem:
Lecz czułeś, że znienacka światło się rozpostrze
I wiew kart — i jak po nich biegło noża ostrze
Czułeś... A w dni niewiele słyszałeś co chwila
W rozmowach sąd i w którą się stronę przechyla;
I jak przerwany bywa wniesieniem herbaty,
Na wsi — przejażdżką, w mieście — kupnem nowej szaty.
A w tydzień już się same okładki tych książek
Odchylają, jak krańce używanych wstążek;
Gdzieniegdzie i pył leci, jak w popielną środę,
Na niebotyczny wstęp, na skrzydlatą odę,
I słychać... że ktoś chyłkiem wzmiankował niechcący
O pewnej innej książce wyjść wkrótce mającej.

Bez większego ryzyka powiedzieć można, że przejście danej gałęzi artystycznej w stan bizantyńskiego zaiste zawodowstwa i instytucjonalizmu jest tym bezwzględniejsze, im słabszy rezonans społeczny owej gałęzi. Poeci powiadają, że śpiewają sobie a muzom, kiedy wewnętrznie są przeświadczeni, że czuły

słuchacz sam do nich podbiegnie. Kiedy to przeświadczenie ginie, muzy organizują i sadzają za biurko do rozdawania zapomóg.

W Polsce Ludowej jest kilka tysięcy zawodowych plastyków. Bo tutaj splot instytucjonalizmu z całkowitym brakiem społecznego, bezpośredniego rezonansu specjalnie się staje jaskrawy. Zawodowy plastyk, to ten, który ukończył z dyplomem odpowiednią szkołę, który ma prawo organizacyjnej przynależności do właściwego związku, a z kolei prawo główne — do nadziei, że jego dzieła będą przez kogoś konkretnego kupowane, że przestanie być dożywotnim stypendystą państwowym. Dla olbrzymiej większości wszystko się spełnia w ich życiu, z wyjątkiem tej ostatniej nadziei. Mamy kilka tysięcy zawodowych plastyków także i dlatego, że nie mamy ani setki osobników, którzy by osobiście, na własną odpowiedzialność artystyczną, a nawet handlową, kupowali obrazy i rzeźby. Instytucjonalizm to sztuczne echo w miejsce nieobecnego głosu i rezonansu społecznego. W poezji także.

Powtarzam: do kogo, do jakiego konkretnego odbiorcy poezja dzisiaj się zwraca? Co na ten temat wiemy pewnego, poza faktem tyczącym się książek — „kiedy je składano, czekał świat, by wyszły".

Wzmiankowane dwa widowiska poetyckie krakowskich studentów mogą dopomóc w tej odpowiedzi. Zawarte w nich świadectwo nie jest bowiem świadectwem zawodowców. Pochodzi spoza instytucjonalnej pajęczyny i etatowych konieczności. Być na etacie rapsodyka, z dodatkiem rodzinnym! Właściwie — cóż za temat do Norwidowskiego *Vade-mecum!* Więc powróćmy do *Jubileuszu* i *Serca jak obłok.*

2

Część *Jubileuszu* oparta na tekstach ze *Słówek* Boya została przepleciona płytami szlagierów z dwudziestolecia. Werset Boya — „bierze się starego pryka, uroczyście się go tyka", sąsiadował z melodyjką i wersecikiem — „gdy będziemy znów we dwoje". Wybuchałem niepowstrzymanym śmiechem, bo, przynależny do pokolenia, które w gimnazjum śpiewało *Titinę* czy *Ramonę*, zaś teksty „Zielonego Balonika" już tylko odczytywało z uroczystej odległości druku — doznawałem całego kontrastu. Lecz młodzi z „Teatru 38" co innego chcieli powiedzieć: i to myszka, i tamto myszka; tym się wzruszali ojcowie i mamy, tamtym bawili dziadkowie i babcie.

W *Sercu jak obłok* Baczyńskiego centralną postacią był żołnierz-poeta z gitarą (bardzo celna recytacja Zbigniewa Horawy), sentymentalny i sam ze sobą sprzeczny w narzuconej powadze cień autora, który gdzieś tam kiedyś, w dawnych czasach, za powstania warszawskiego, oddał życie i z bohaterszczyzną w sobie samym walczył. Tak bowiem odczytany i podany został Baczyński: wyłącznie jako poeta, jako wizjoner i magik płynących obrazów, jako twórca zakochany w miłości, pięknie świata rzeczywistego, będący w sporze z bohaterszczyzną narzuconą mu przez owe dawne powstania narodowe.

Cała zaś kompozycja poetyckiej audycji obramowana była w znamienne ujęcie: fragmenty marszu, który wszyscy chłopcy gwiżdżą teraz w Polsce, chociaż samego filmu — conradowski, męski, przejmujący, znakomity obraz! — dotąd nie oglądali: *Most na rzece Kwai.* I jeszcze znamienniej się rozpoczynała: żoł-

nierz-poeta z gitarą i rogatywką za pazuchą zaintonował ludową piosenkę: *Dnia pierwszego września roku pamiętnego.* Co znowu znaczyło: myszka, legenda, historia milionami trupów oznaczona, a właściwie? *Dnia pierwszego września roku pamiętnego...*

Serce jak obłok to była również dyskusja z poległym poetą, ironiczne przeciwstawienie się akowskiej partii jego doświadczenia ideowego, bohaterskim uogólnieniom i patetycznym celom. Dyskusja często pod włos, w niezgodzie z istotną zawartością i intencją tekstów Baczyńskiego (np. satyryczne potraktowanie *Historii — Arkebuzy dymiące jeszcze widzę).* Nie o to wszakże chodzi, ażeby w niniejszych uwagach wszczynać dyskusję z ową dyskusją. Właśnie to ujęcie przeciw bohaterszczyźnie, przeciw patosowi, przeciw ideałom conradowskim wydaje się znamienne — jako oznaka, jako świadectwo, gdzie wygasa wrażliwość pokolenia urodzonego na ogół podówczas, kiedy Baczyński składał maturę: rok 1939. Rok, dwa, trzy różnicy w dół czy w górę tutaj się nie liczą. Po prostu, gdzie wygasa wrażliwość pokolenia, posłużmy się nazwiskiem poetyckim Jerzego Harasymowicza.

Na granicy patosu i bohaterszczyzny ta wrażliwość stygnie, tej linii przekroczyć nie chce i nie umie. Stąd recytacja chętna, stąd wzruszająco trafna umiejętność podania tekstów prawdziwie trudnych, mocno zintelektualizowanych tekstów Baczyńskiego (np. *Ty jesteś moje imię),* póki one nie docierają do tej granicy, póki są wizją swobodną, poezją lotną, bogatym akompaniamentem obrazów. Natomiast ironiczny skurcz niechęci, kiedy wypada powiedzieć: „nie to że marzyć, bo marzyć krew, to krew ta sama spod kity czy hełmu".

Posiewu wojny ta generacja zdaje się nie przyjmować zarówno na przeszłość jak na przyszłość. W sens wszelkiej rzezi ludzkiej równie mało wierzy, jak np. poprzednie pokolenia, które dawno przestały wierzyć w czarownice i czary. Czy to jest dobrze, czy to jest źle? To jest dobrze. Czarownice trzeba po prostu unieważnić, ich istnienia nie przyjmować stale do wiadomości, a nie tyle zakładać przeciw nim ideologie. Ci, którzy z ironicznym grymasem mówią o krwi, nie są przeto pacyfistami, ani działaczami Ruchu Pokoju chyba też nigdy nie zostaną, nie wystawiają oni ideologii, po prostu nie uwierzą nigdy w czarownice, szczególnie z bronią atomową w łapie, i to jakoś im wystarczy.

Wniosek w sprawie samego Baczyńskiego jest taki: dla generacji, która jego przeżyć nie poznała, która jego śmierci nie nosi w swoich szeregach, i oby tych przeżyć i tej śmierci losy jej na zawsze oszczędziły, nawet w imię mokasynów, wąskich porteczek i grottgerowskich bród oszczędziły — otóż dla tej generacji Krzysztof Baczyński nie jest poetą z innej epoki. Lecz którędy dochodzą oni do tej partii jego puścizny, jaką akceptują? Te dwa studenckie spektakle mogą pomóc w odpowiedzi, na czym się opiera rzeczywista funkcja poezji, do kogo słowne obrazowanie konkretnie przemawia.

3

Pytanie należy postawić w zmienionym, następującym sposobie: czyje doświadczenie poetyckie zdaje się stanowić dla tego najmłodszego pokolenia jakiś kanon oczywisty, z którego w formach swojej wrażliwości ci młodzi nieświadomie wychodzą, kanon, który jakoś realizują wobec poetów minionych i w po-

staci czujki wystawiają na nadejście poetów przyszłych? Twierdzę, że kanon — Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

W „Teatrze 38" fragment *Wita Stwosza* Gałczyńskiego łączył Boya z Harasymowiczem. Bardzo mnie uradowało, że ostatni i na pewno najlepszy w całym dorobku Harasymowicza poemat jego o Krakowie dobrze znosi to sąsiedztwo, że okazuje się jakąś kontynuacją tamtej wizji średniowiecznego Krakowa, chociaż z Gałczyńskiego bezpośrednio nie ma w nim bodaj jednej niteczki. Gałczyński powiedziany był dobrze, więcej niż dobrze (Barbara Jasińska), ale jakby to wyrazić? W sposobie rapsodycznym, na chodzonego, na chodzonego wokół tematu i wokół scenki z kawałem lśniącego materiału jako rekwizytem grającym w dłoniach i poprzez ruchy recytatorki, ale jakby to wyrazić?

Ci młodzi Gałczyńskiego — już u m i e j ą. Nie szkoła oczywiście ich nauczyła Gałczyńskiego, sami to uczynili. Aprobowali jego chwyty artystyczne i przemiany postaw, już się nauczyli instynktownie, umieją, nie odkrywają dopiero. Kto wie, czy ten poeta nie jest już gwiazdą poczynającą schodzić ze swojego zenitu niespodzianki, czy już nie blaknie, skoro aż tak został przyswojony.

Gałczyńskiego umieją. Teksty Harasymowicza dopiero odkrywali dla siebie. Ich ujęcia nie nauczyły żadne recenzje, nie było w czerwcu tych recenzji o jego *Przejęciu kopii*. Odkrywali dopiero dla siebie ruch jego wyobraźni, falowe posuwanie się, jak na przybrzeżnym piasku, tych samych pozornie, a jednak odmieniających się skojarzeń, znaleźli słowny sposób podania tego ruchu poprzez refrenowe przenikanie się głosów. Kiedy w uporczywych refrenach nad gotyckim dziedzińcem Collegium Maius przelatują odrzutowce, w tym spotkaniu codziennych obrazów roku 1958 drży nowy niepokój młodości, zatroskanej wciąż w tej epoce; chociażby nie przyjmowała ona powstańczego liryku i apelu, ten sam w istocie niepokój. Czyżby Harasymowicz był im jakoś najbliższy? Chyba tak. Krytycy z innych miast, według tamtejszych piwnic czy kamiennych schodków ustalający swoje doraźne hierarchie, zechcą łaskawie o tym pamiętać.

Ani więc spostrzegliśmy, jak to w pięć niespełna lat od śmierci Gałczyńskiego, w dziesięć niespełna lat od głównego, podówczas jeszcze szokującego rozgłosu *Zielonej gęsi, Listów z fiołkiem*, Hermenegildy Kociubińskiej — podstawowe obroty jego wyobraźni stały się dobrem publicznym. Nie tyle dobrem poezji samej, idącej naprzód, szukającej nowych form wyrazu i uczuciowości, ile właśnie — d o b r e m p u b l i c z n y m. Prawie że anonimowym składnikiem recepcji poezji w określonym pokoleniu, norm doznawania lirycznego właściwych tej generacji.

Jeżeli na ogólnopolskim konkursie recytatorskim jedno z pierwszych miejsc zajmuje piętnastoletnia panieneczka ze szkoły zawodowej w Zakopanem za wykonanie *Kolczyków Izoldy*, cóż to znaczy? Przed laty dwudziestu, kiedy *Odrodzenie* Karola Kuryluka przyniosło ów poemat, musiałem go jako *kjw.* podpierać swoim entuzjazmem, bo był „niepoważny" wobec krwi powstańczej, „niezrozumiały" nieledwie — właśnie dla publiczności. Pisałem: „Czy na firmamencie zawisł rzeczywiście nowy gwiazdobiór, wątpią astronomowie. Lecz że na firmamencie obecnej poezji zawisł nowy gwiazdozbiór, rzecz to niewątpliwa. Jakiej mocy i wielkości?" — Za odpowiedź dziękuję, panieneczko z Zakopanego.

Dlaczego tak się stało z Gałczyńskim? Jakie właściwości jego poezji uczyniły z niej dobro publiczne? Liryka tego poety w okresie powojennym z wrażliwością komunikatu meteorologicznego, z większą oczywista od owego komunikatu trafnością, reagowała na każdą zmianę atmosfery społecznej i politycznej. Nie to jest wszakże przyczyną. Nie aktualizacja sama, nie wrażliwość komunikatu meteorologicznego, takie podteksty najprędzej przemijają. Do tej strony utworów Gałczyńskiego już dzisiaj co krok potrzebny się staje komentarz. Co innego natomiast obchodzi się bez komentarza tak dalece, że wszelkie realia i powiązania utworów Gałczyńskiego z aktualną rzeczywistością czyni zbędną fikcją, nazwiskom odbiera ich pierwowzory, całość przenosi w inną dziedzinę.

Jaką? Przypomnę słowa Jana Błońskiego z jego studium o Gałczyńskim *(Poeci i inni)*: „Wszystko dla Gałczyńskiego-poety może być zmyśleniem, dziwactwem, błędem; uczucia jedne są prawdziwe. Styl może być pogmatwany: widzenie świata — rozłamane; myśli — ślepe i błędne; uczucia jednak zawsze pozostają pewne. W jego wierszach galopują chmary nonsensów; uczucia, które w nich żyją, są jednak proste. Prosta miłość do żony promieniuje z meandrów fantastycznych opisów; prosty szacunek dla bohaterów i pogarda dla kombinatorów prześwitują przez mgły *Kolczyków Izoldy;* prosta miłość ojczyzny przenika wiersze wojenne. Źródło poezji Gałczyńskiego bije w sercu poety. Cokolwiek zmąci umysł, przekrzywi wyobraźnia, ono zawsze ma rację".

Prawda to wszystko, lecz jeszcze dalej pójść wypada. Najmłodsi umieją na pamięć Gałczyńskiego i on już nie jest odkrywany, lecz przyswojony, zarówno z przyczyny opisanej przez Błońskiego, jak i z dalszej, ściśle z takową sprzężonej. Zamącony margines prostych uczuć odgrywa w tym zjawisku nie mniejszą rolę, to, co Błoński nazywa rozłamaniem i pogmatwaniem, właśnie ułatwia dostęp do poezji Głaczyńskiego i poezji w ogóle.

W jakim sposobie, jak to rozumiem? Prawdy serdeczne Gałczyńskiego są bardzo proste i właściwie nieliczne, jak niewiele jest w człowieku uczuć podstawowych. Są to prawdy pozaideologiczne. Gałczyński, trubadur określonych przypadków i etapów politycznych, na pewno mało młodych obchodzi. Prawdy serdeczne, przynależne do kanonu postaw uczuciowych, to jedno, co naprawdę obchodzi.

Lecz prawdy podawane, odbijane, przekrzywiane, pozornie mącone, przetwarzane w groteskę, w swoje niepodobieństwo, wszystko, by wstydliwość serca zbyt prostego osłonić — podawane i odbijane w tylu ruchomych zwierciadłach, że zawsze w któreś odbicie schronić się można. Na krótko z nim się utożsamić i pójść w odbicie inne. Sądzę, że właśnie ten mechanizm, będący u Gałczyńskiego w ustawicznym obiegu wokół kilku głównych aktorów lirycznych jego osobowości, ta karuzela postaw, wcieleń i zaprzeczeń — oto co zostało nauczone i przyswojone, co stanowi ewidentną część publicznego dobra lirycznego w naszym czasie, jakiej nie spłoszą ani awangardowo-pseudoklasyczne przykazania przeciwko temu skierowane, ani patetyczno-moralne grymasy.

Teksty Baczyńskiego poprzez tę karuzelę zaprzeczeń groteskowych i potwierdzeń ironicznych były czytane, są przyjmowane przez młodych z „Teatru 38". Wbrew temu, że autora *Serca jak obłok* nic w genezie jego dorobku z Gałczyńskim nie łączy. Wracając zaś do etatowego Teatru Rapsodycznego — jego coraz dobitniejsze rozejście się ze smakiem i upodobaniami odbiorców zawsze najżywszych, młodego pokolenia, chyba na tym polega, że nie można czytać i podawać klasyków w oderwaniu od współczesności, od jej wyobrażeniowej

praktyki, manifestowanej przez aktualną twórczość, od nurtu aktualnej poezji. Nie istnieje jako zjawisko żywe klasyka zawieszona w polonistycznej próżni. Trzeba bodaj w kilku oktawach zakpić ze Słowackiego, to żadne świętokradztwo, a stanie się on żywy. Bo Słowacki też kpił na potęgę.

4

Socjologowie swoje badania terenowe przeprowadzają w postaci ankiety, wywiadu, zwróconego do konkretnych osobników, rodzin, zespołów, wywiadu tak ujętego, że pozwala on się ułożyć i zinterpretować we wnioskach ogólnych. Jak tego dokonać wobec poezji i jej funkcji społeczno-kulturalnej?

Powracam do instytucjonalizmu, jaki przesłania związki rzeczywiste, jaki czyni je anonimowymi. Weźmy powszechnie znane fakty. Ukazuje się zbiór debiutanta w nakładzie — taką przeciętną można przyjąć — około tysiąca egzemplarzy. Jeżeli jest to drugi lub trzeci zbiór poety już trochę zaawansowanego w koligacjach zawodowych — dociąga do dwóch tysięcy. Niekiedy przekracza. Po miesiącu, dwóch dany tytuł wydawniczy jest trudny do nabycia. Ale kto wykupił? Nie wiemy. W jakim okresie? Nie wiemy. Jaka jest przeciętna nakładu? Nie wiemy. I jakże to zbadać w sposób sensowny? Dołączyć ankietę do każdego egzemplarza: kto kupił i dlaczego? Spróbujcie tej zabawy. Nawet tych tysiąc ryzykantów przestanie kupować.

A przecież takie właśnie cyfry i dane oczekują na zgromadzenie, na ich analizę. W instytucjonalnej sieci, w nadmiarze planowania i przewidywania żyjemy na ślepo, w nowym żywiole porządku socjalistycznego, w żywiole tylu zorganizowanych i współodpowiedzialnych komórek, że wszystko staje się tak samo ciemne i niewiadome, jak gdyby ich w ogóle nie było. Zakładając przeto prawie nieuchronną, z wielkim trudem dającą się usunąć poprzez badanie naukowe niewiedzę co do faktów i ich rzeczywistego sensu społecznego, trzeba ryzykować hipotezy.

Ryzykuję następującą hipotezę wyjściową, to znaczy domagającą się, ażeby wzięło w niej udział więcej faktów, aniżeli w tych notatkach mogę przytoczyć. Chcąc mówić o konkretnym kontakcie powstającej twórczości poetyckiej z jej odbiorcą, trzeba przede wszystkim odsunąć na bok te wszystkie wypadki, w których droga tego kontaktu już jakoś została przysposobiona i przygotowana, w których tytuł i nabywca, autor i czytelnik, nie stają naprawdę twarzą w twarz i po raz pierwszy wobec siebie. Co mam na myśli?

Trzeba odsunąć na bok i w ogóle nie poddawać roztrząsaniu — cały traktat byłby konieczny w tym celu — takie sprawy, jak odbiór społeczny klasyków oraz poetów o ustalonej już pozycji. Jedni i drudzy korzystają ze specjalnych praw, przywilejów i po prostu nawyków czytelnika. Klasycy z przywilejów szkoły, które zostają rozciągnięte także na dzieła, jakich nikt w życiu nigdy nie czytał i nie przeczyta, ale dzięki szkole obok nich przeszedł z szacunkiem. *Król-Duch* czy *Samuel Zborowski*, aktualnie gdyby zostały napisane i wydane, to dziwactwo i obłęd; wciągnięte w przywileje szkoły — to wielka tradycja narodowa. Upraszczam, mówię o nieświadomym mechanizmie ocen u przeciętnego odbiorcy kulturalnego z tytułem m g r, i n ż. czy d r.

Poeci znani korzystają z przywilejów nawyku i rozgrzeszenia. To znaczy: co

wy chcecie z tym Białoszewskim, Herbertem? Tuwim to jest nowoczesny, wielki poeta — ja go przecież rozumiem, proszę głowy nie zawracać dziwacznymi nowalijkami. Jak się pojawi nowy Tuwim, poznam się na pewno. Ten przywilej rozgrzeszenia w ustach lekarza czy inżyniera zdaje się pochodzić częściowo z przywilejów szkoły, częściowo z nawyku własnej młodości, kiedy przeczytało się nieco wierszy. Daje się więc sprowadzić do źródła, o którym za chwilę będzie mowa, tyle że w postaci rozgrzeszenia jest to już źródło martwe.

Pomijając te dwa wypadki — trzeba więc pozostać przy młodym poecie, który wydał pierwszy, drugi, trzeci zbiór po tysiącu egzemplarzy, który miał tuzin wieczorów autorskich, a nawet postawiono go przy stoisku w Dniach Książki, by podpisywał. Kto kupuje jego dorobek? Znów na uboczu pozostawiając zawodowców od literatury, twierdzę, że kupuje ten dorobek — tysiąc do dwóch tysięcy potencjalnych poetów w Polsce.

Potencjalnych — a więc piszących w tajemnicy, skłonnych pisać, marzących, by pisać, pragnących siebie sprawdzić i porównać z wydanym autorem. Potencjalnych poetów — a więc także tych, którzy władając pędzlem czy klawiaturą, którzy uczęszczając do szkół artystycznych, z zagadnieniami sztuki stykają się na codzień, fachowo, dla których czyjeś wersety to transpozycja ich własnych potrzeb i dążeń. Potencjalnych poetów — a więc tych, którzy trafili do innych zawodów, już je uprawiają, są jako tako normalni i solidni, a jednak pozostało w nich ziarenko rymowanego obłędu i nie daje się stłumić. Potencjalnych poetów — a więc tych nareszcie, którzy — najrzadziej spotykani i najszlachetniejsi — nie marzą ani o piórze, ani o pędzlu, ani rymowany obłęd ich nie obejmuje, lecz marzą, by nareszcie kiedyś odebrać falę nadawaną przez podobnego im człowieka, falę z samego wnętrza psychiki pochodzącą, falę, która wzmocni i nazwie ich niepokój serdeczny, usprawiedliwi go i utrwali.

Tak więc potencjalni poeci to bynajmniej nie ci, którzy posiadają legitymację Związku Literatów Polskich. W tym przekroju zawodowym ilość osobników absolutnie głuchych na poezję, ilość głuchych prozaików, dramaturgów, publicystów, jest prawdopodobnie taka sama, jak w każdym innym środowisku zawodowym. A już najmniej poetami potencjalnymi w przedstawionym tu rozumieniu bywają ci, którzy z arkuszem poetyckim w zębach, groźnym podaniem, poparciem Oddziału, obronną mową honorowego pająka zgłaszają się do tej instytucji w postawie nie znoszącej sprzeciwu. To są tylko kandydaci na zawodowców, to są rzeczywiste podpory, kariatydy instytucjonalizmu literackiego. To są bezetaty i beztalencia, z których żyją etaty.

5

Recenzje? Sukcesy? Koncepcje? Programy? Szkoły? Prądy? Znów skłonny jestem postawić hipotezę, że całkiem inne zjawisko stanowi konkretną gwarancję zarówno powodzenia, jak gaśnięcia danego poety w opinii publicznej. Ci, którzy doznali największego powodzenia i najszerszego rozgłosu, zawsze wyrażali jakąś sumę pragnień lirycznych i postaw uczuciowych znamiennych dla określonego pokolenia, uważanych przez to pokolenie za jego własność nie potrzebującą dowodu. Poeci największego powodzenia na tym kruchym fundamencie się wspierają i wspólnie z nim przemijają. Wspólnie ze swoją generacją.

Bo ci potencjalni poeci i nabywcy tomików to prawie bez wyjątku młodzi. Wystarczy zapytać księgarzy, nie są konieczni w tym miejscu socjologowie.

Co zaś pozostanie, kiedy przeminie wrażliwość danego pokolenia, kiedy przestanie być ona górująca, co z dorobku poety naprawdę pozostanie? Ba, gdybyż to wiedzieć! Wobec Gałczyńskiego jesteśmy na pewno w takim momencie odsiewania tego, co było wrażliwością generacji, od tego, co ma pozostać. W sprawie zaś samej i zasadzie tylko Norwid miał rację:

Rozwrzaskliwe czasów przechwałki,
Co — mniemałbyś, że są trąb graniem,
To padające w urnę gałki...
Gdy cisza jest g ł o s ó w-z b i e r a n i e m.

W tych słowach Norwida mieści się zarazem gorzka pociecha twórcy, pozagrobowa pociecha pisarza, którego wrażliwość i doświadczenie nigdy się nie zbiegły z potrzebą ideową całego pokolenia, nigdy nie stanęły w łącznej zgodzie. Odczytywane dzisiaj *Vade-mecum* to przecież największy przełom w poezji polskiej, po Słowackim i aż do Leśmiana największy i najgłębszy. A przecież to zarazem żaden przełom, bo nikt go nie podjął, nikt mu nie zaświadczył i poezja polska toczyła się ku Asnykowi i Kasprowiczowi, jakby te genialne zapisy w ogóle nie istniały.

Jeszcze nikt w wypadkach takich, jak norwidowski, nie napisał prawdziwej historii literatury. Prawdziwej co do funkcji społecznej pisarza, to znaczy umieszczając go nie według dat, lecz tam, gdzie dopiero oddziałał on naprawdę lub — gdzie powinien był istnieć. André Malraux wśród mistrzów holenderskich XVII stulecia, w jednej z nimi epoce, nie bał się umieścić w *Les voix de silence* genialnego fałszerza — Van Meegerena.

Dla generacji z samego końca zeszłego stulecia był takim poetą, głównym nosicielem jej złudzeń i świadomości moralno-estetycznej, Kazimierz Tetmajer, i wspólnie przeminął. Dla roczników z obydwu progów pierwszej wojny światowej, wstępnego i końcowego, był nim Leopold Staff. Dla pierwszej generacji Polski międzywojennej stał się nim Tuwim. Pomimo sukcesu czytelniczego *Kwiatów polskich,* typowy sukces według przywileju rozgrzeszenia, już dalej nie doszedł. Później ta konkretna, w ramach publicznego dobra wrażliwości poetyckiej recepcja się mąci, może po prostu naszym oczom nie jest widoczna. Zwłaszcza że krytykowi nie wolno w takim wypadku własnych upodobań mylić z powszechnymi, podawać ich za takowe. Więc — chyba tylko Gałczyński dla roczników z obydwu progów drugiej wojny światowej. Dzisiaj w klasyków wstępuje, także w ocenie najmłodszej generacji, a podobna ocena rozstrzyga.

Rzecz oczywista, że ten ciąg nie wyczerpuje całej funkcji poezji, wszystkich tej funkcji objawów. Nie oznacza on przecież poetów najbardziej nowatorskich czy tak drążących, tak dociekliwych w jednym problemie czy jednej postawie, że nie nadąża za nimi wyobraźnia powszechna generacji. Lecz to są już inne sprawy. Ratując siebie samego przed udręką Norwid nauczał, że głosy w ciszy padają, głosy, które będą liczone przez przyszłość. Lecz i on powiadał, wciąż w *Vade- mecum:*

P o t o m n i nie są tylko grobami z kamienia,
Ciosanymi cierpliwym dłutem doskonale:
Są oni pierw w s p ó ł c z e ś n i, których przeznaczenia
Od d o-r a ź n e g o w chwili że zależą słowa.

Kazimierz Wyka

P. S. Byłbym zapomniał. Słuchaczy różnych dyscyplin i różnych kierunków uniwersyteckich z „Teatru 38" także do potencjalnych poetów zaliczam. Chociażby dlatego, że są bez etatów i takimi powinni pozostać. Bliższego przydziału nie nadaję, przydziału do grupy w obrębie potencjalnych poetów.

K. W.

Paweł Jasienica

Z DZIEJÓW KULTURY*

WIEK XII

Trzeba wątpić, czy śmierć Krzywoustego — który według późniejszej wieści zmarł w Sochaczewie — od razu wydała się współczesnym datą graniczną. Dopiero czasy późniejsze miały uznać, że rok 1138 oddziela niejako dzieje Polski jednolitej od okresu rozbicia dzielnicowego. Wolno jednak pójść za tradycją, która tak bardzo wyróżniła ową datę, zatrzymać na chwilę tok opowiadania o wypadkach politycznych oraz o przygodach rozmaitych osób i zająć się zjawiskami z innej dziedziny.

W wieku XII powstały u nas dzieła kultury, które, jak każdy prawdziwie wybitny utwór myśli i sztuki, same bezpośrednio przemawiają do licznych pokoleń. Czyny i prace ówczesnych Polaków, ich gospodarskie trudy i polityczne zabiegi tworzyły nurt ciągle płynącej historii, miały pełną wartość, ale w olbrzymiej większości zostały zapomniane. A i te, o których wiemy, przechowały się w pamięci narodu tylko w ogólnych zarysach, dzięki skrótowym z konieczności komunikatom kronikarzy. Z mnóstwa nieustannie dziejących się faktów i dziś nawet zapisać można nieliczne. Spośród milionów ludzi ciągle czynnych tylko jednostki przekazują potomności swe nazwiska. Inni żyją w zbiorowym, bezimiennym dorobku historii.

Ale każde słowo utworu naukowego czy literackiego, każda rzeźba wykuta w kamieniu czy odlana w brązie — o ile tylko fizycznie przetrwały — cieszą się przywilejem nieśmiertelności. Są żywe, nadal kształtują dusze ludzkie. One same! Bo o osobach ich autorów wiemy nieraz tyleż właśnie, co o chłopach orzących wtedy ziemię w pobliskiej wiosce.

Bezimienny właściwie jest pierwszy znany nam utwór literacki powstały w Polsce — kronika Galla-Anonima.

Kim był jej autor? Katolickim duchownym, prawdopodobnie zakonnikiem i na pewno cudzoziemcem. Tyle tylko wiemy, reszty wolno się domyślać ryzykując błędy.

Pomylili się ci, którzy już w XVI wieku uznali kronikarza za Francuza — i dlatego nazwali go „Gallem" — albo za Włocha. Nie był ani jednym, ani drugim. Na pewno nie był również Niemcem ani Czechem. Dziś przyjmuje

* Fragmenty I tomu *Dziejów Polski*, który ukaże się nakładem „Ossolineum".

się ze sporym prawdopodobieństwem, że dziejopisarz wywodził się z Węgier, może nawet z południowej Słowiańszczyzny, podległej koronie św. Stefana. Skądżeby inaczej wiedział o niektórych charakterystycznych szczegółach, o budowie pewnego kościoła na prowincji, o cechach postaci króla węgierskiego, Władysława. Istnieje jednak również domysł, że Gall pochodził aż z Flandrii.

Poważnie i bardzo pociągająco wygląda twierdzenie, że przyszły kronikarz był na Węgrzech wychowawcą królewicza Mieszka (syna Bolesława Śmiałego), z nim razem w roku 1086 przyjechał do Polski, patrzył na tragiczną śmierć chłopca oraz na jego pogrzeb. Jeśli tak, to może Gall właśnie wiózł z Węgier do Krakowa królewską koronę Śmiałego, która miała bezużytecznie leżeć w skarbcu wawelskim przez lat przeszło dwieście, do samego schyłku XIII wieku.

Wszystko to jednak — w trybie przypuszczeń. Autor na zawsze pewnie pozostanie w cieniu, faktem pierwszoplanowym i ciągle żywym jest jego dzieło.

Nie potrzebuje się Polska wstydzić swojej najwcześniejszej kroniki. Trudno zaprzeczyć, że Gall piszący na dworze Krzywoustego — i całkiem nawet natrętnie przymawiający się do jego łask — sławi tego księcia nieraz ponad miarę, że w całej swojej książce nie podał ani jednej daty rocznej, że rozmaite mowy władcy układa całkiem na wzór autorów starożytnych. Z drugiej jednak strony — nikt go dotąd nie przyłapał na kłamstwie. Nie był Gall tak wielkim talentem literackim, jak Thietmar, ale pracę jego cechowało zamiłowanie do porządku, dużej dyscypliny umysłowej i pisarskiej. Wiadomości jego są wiarogodne, horyzonty szerokie.

Gall pisał po łacinie, prozą rymowaną i rytmiczną. Najnowsze badania wykryły rzecz niezwykłą: oto ten sposób pisania wtedy właśnie wchodził w użycie na dworze papieskim i w całej Europie nie ma ani jednego utworu, który by tak wcześnie zastosował tę metodę. Najpierw użył jej anonimowy autor *Kroniki Polskiej,* a dopiero w ćwierć wieku później w ślady te poszła Flandria.

Nigdy się pewnie nie dowiemy, gdzie i dzięki jakim okolicznościom nauczył się nasz Gall sztuki pisarskiej. Pozostaje tylko faktem, że pierwsza książka napisana w Polsce i dla Polaków zaliczała się do europejskiej awangardy literackiej.

Powstała za rządów Krzywoustego.

Uznawano kiedyś za pewnik, że czasy tego księcia pamiętają także słynne Drzwi Gnieźnieńskie, szczęśliwie ocalałe ze wszystkich katastrof i do dziś znajdujące się na swoim właściwym miejscu — w archikatedrze. Przypuszczenie to okazało się jednak mylne. Drzwi wykonano później, może za rządów trzeciego z synów Krzywoustego — Mieszka zwanego Starym — w każdym razie na pewno w tym samym XII wieku.

Również i pochodzenie zabytku tłumaczono dawniej w sposób nie tylko mylny, lecz całkiem fantastyczny. Utrzymywała się wersja, że Polacy złupili je w Kijowie!

Dziś wiemy, do jakiej szkoły artystycznej zaliczali się twórcy Drzwi. Ojczyzną tego kunsztu był kraj położony nad rzeką Mozą, dzisiejsza Belgia i północno-wschodnia Francja. Nie znaczy to, że polski książę nabył tam

cenne dzieło i kazał przywieźć je do Gniezna. To tylko sami artyści tam się kształcili lub pochodzili stamtąd, a w każdym razie należeli do zespołu twórców określanego teraz jako „szkoła mozańska".

Bo same Drzwi są po prostu naznaczone polskością. Ich osiemnaście płaskorzeźbionych i odlanych w brązie scen, to dzieje żywota św. Wojciecha, zwłaszcza jego misji wśród Prusów, męczeństwa, wykupienia zwłok i powrotu relikwii do Polski. Pojawia się tam i postać Bolesława Chrobrego. Wygląd ludzi, szczegóły ich stroju są polskie. Na tej samej Górze Lecha, gdzie stoi ozdobiona Drzwiami katedra, znajdowano w wykopaliskach takież obuwie, jakie przedstawili artyści.

Kim byli? Do jakiej narodowości się zaliczali? Najłatwiej powiedzieć, że książę lub biskup sprowadził ich znad Mozy. Lecz w takim razie czy owe szczegóły byłyby aż tak bardzo wierne? Czy Francuz albo Belg nie wyposażyłby rzeźbionych postaci w stroje, jakich używano w jego rodzinnym kraju? W dawnych czasach nie tak znowu bardzo starano się o „autentyzm". Autor wizerunku Mieszka II, namalowanego w wieku XI, ani się pewnie zatroszczył, jak naprawdę ubiera się polski król. Wpakował mu na głowę koronę cesarzy niemieckich i przydał do niej anglosaską tunikę oraz płaszcz. A i na samych Drzwiach Gnieźnieńskich łatwo zauważyć rzecz zagadkową: pruscy wojownicy dziwnie jakoś przypominają polskich chłopów. Można przypuszczać, że artysta nie jeździł na pruskie pogranicze na studia, lecz posłużył się tymi wzorami, jakie znał i do których przywykł od dziecka.

Twórca (lub twórcy) Drzwi Gnieźnieńskich mógł być po prostu Polakiem, który wykształcił się w szkołach i artystycznych bractwach zachodu Europy. Jeśli — co ogromnie prawdopodobne — był zakonnikiem, klasztory tej samej reguły stały dlań wszędzie otworem, a przełożeni mogli celowo skierować go tam, gdzieby nie zmarniały jego zdolności.

Domysły... przypuszczenia... Pewne natomiast, że Drzwi Gnieźnieńskie, wykonane w Polsce w wieku XII i tak bardzo związane z jej kulturą, historią, nawet polityką, reprezentują najwyższy poziom ówczesnej sztuki europejskiej.

Przez czas bardzo długi były one zjawiskiem w Polsce odosobnionym. Innych zabytków tej samej klasy nie znaliśmy u siebie i taki stan rzeczy sprzyjał domysłom, że Drzwi to zwykły import z zagranicy.

W lipcu 1946 roku profesor Zdzisław Kępiński postanowił sprawdzić swe domysły, oparte na teoretycznych obliczeniach, a dotyczące kościoła norbertanek w Strzelnie, zbudowanego w XII wieku. W tym celu zaczął rozpruwać dłutami filary. Okazało się, że wewnątrz grubych, czworobocznych słupów znajdują się kamienne kolumny, te same, które postawiono osiemset lat temu przy budowie świątyni. Ludziom późniejszym wygląd ich przestał się podobać, wobec czego obmurowali je cegłami, z wierzchu dając jeszcze warstwę sztucznego marmuru. O wszystkim tym gruntownie potem zapomniano.

Kolumn tych jest w Strzelnie cztery, każda wysoka na cztery metry, walcowata, o przekroju sześćdziesięciu dwóch centymetrów. Dwie z nich od góry do dołu pokrywa rzeźba — postacie aniołów i ludzi oraz motywy roślinne. Trzecią ozdabiają skręty spirali, czwarta jest gładka, malowana.

Kamień pochodzi z niedalekich pokładów. Twórcy kolumn byli nie lada znawcami materiału, skoro nie rzeźbili tych właśnie słupów, w których kamień jest z natury słabszy.

Kolumny ze Strzelna — na pewno wykonane na miejscu — zaliczają się również do szkoły mozańskiej i tak samo jak Drzwi Gnieźnieńskie reprezentują najwyższy poziom sztuki europejskiej.

Osób ich twórców nie znamy wcale.

Nikt nam nie powie, ile równie świetnych zabytków owej epoki zniszczało lub przepadło. W przeciągu ośmiuset lat burzliwej historii nie brakło po temu ani czasu, ani okazji. I na strzelneńskich kolumnach widnieją ślady uszkodzeń, dokonanych umyślnie. Jest to zapewne robota protestanckich żołnierzy szwedzkich z XVII stulecia, którzy kalecząc wspaniałe rzeźby chcieli zwalczać katolicki „papizm".

Nie podobna odgadnąć, ile nie wykrytych jeszcze dzieł sztuki chowa się gdzieś w ziemi lub w murach. Ale i to, co dziś mamy i wiemy, skłania do głębokiego zastanowienia oraz do zmiany wielu poglądów.

XII wiek! — uchodził dotąd za stulecie grubych obyczajów, ciemnoty i prymitywu kulturalnego. Nikt go zresztą specjalnie wybielać nie zamierza, ale faktem jest, że zostawił nam w spadku dzieła godne każdej stolicy europejskiej.

Polska była wtedy chrześcijańska zaledwie od dwustu lat, społeczeństwo nie mogło więc jeszcze nasiąknąć kulturą napływającą z Zachodu i przetworzyć się całkowicie pod jej wpływem. W strukturze wewnętrznej kraju, w jego gospodarce i formach organizacyjnych nic się tak znowu bardzo nie zmieniło. Nie było żadnej fali osadników obcych i wyżej cywilizowanych, nie zaszła żadna rewolucja przemysłowa.

W dalszym ciągu chłop siedział po wsiach, uprawiał rolę i hodował stada. Władza państwowa brała odeń liczne daniny, jak narzaz — wymierzany w sztukach bydła — lub powołowe — od każdego zaprzęgu rolniczego. Najbardziej jednak obciążał go stan, zwany na Pomorzu gościtwą, a polegający na obowiązku utrzymywania książęcych posłańców i samego władcy, ciągle podróżującego po kraju.

Książę czy król nadal rządził mając przy sobie radę możnych, której namów albo słuchał, albo szukał oparcia w innych magnatach. Głównym jego pomocnikiem był palatyn — kmieć pałacowy — najwyższy urzędnik w państwie, w razie nieobecności księcia dowodzący wojskiem. Kraj dzielił się na kilka terytoriów, którymi zarządzali palatynowie prowincjonalni. W grodach siedzieli komesowie grodowi, dla których z czasem utarła się nazwa kasztelanów.

Podgrodzia z ich rzemiosłem i handlem rozwijały się po dawnemu. Taki Gdańsk, jak już wiemy, odbudował się, rozrósł po pożarze, wznieconym z rozkazu księcia, w Opolu nic nie świadczy o jakichś gwałtownych zmianach.

Krakowska biblioteka katedralna liczyła w początkach XII wieku czterdzieści osiem tomów, co na owe czasy znaczyło dużo. Brak jednak podstaw do przypuszczeń, że zbyt wielu ludzi z niej korzystało.

I ten oto kraj posiada takie rzeczy, jak Drzwi Gnieźnieńskie, rzeźby ze Strzelna i kronikę Galla, która pod względem treści reprezentuje poziom

zupełnie przyzwoity, lecz jeśli chodzi o formę literacką — jest czymś wyjątkowym.

Umówmy się, że będziemy skromni — przypuśćmy najmniej dla Polski chwalebną okoliczność, to znaczy, że rzeźbiarze — tak samo jak kronikarz — przyszli z zagranicy. Ale nawet taki domysł nie wyjaśnia pasjonującej zagadki. Przecież normalnie przyjmuje się z zewnątrz takie prądy i dzieła sztuki, które odpowiadają duchowej kulturze odbiorców, są dla nich zrozumiałe. Zdarzają się oczywiście snobistyczne polowania na nowinki i ultra-nowoczesność, ale rezultaty ich z reguły bywają żałosne i polegają na importowaniu krzykliwej tandety. Tymczasem Polska XII wieku stała otworem dla dzieł sztuki wielkiej (nie zawadzi przypomnieć przy okazji, iż w „okresie rzymskim" — czyli w pierwszych stuleciach po Chrystusie — terytorium późniejszej Polski było wprost nasycone importem rzymskim; przywożono mnóstwo rzeczy, w tej liczbie i dzieł sztuki, ale były to wyłącznie wyroby prowincjonalne, cenne wprawdzie, lecz dalekie od rangi arcydzieł).

Wiele razy się zdarzało, że kraj pierwotny wchodził w styczność z bardziej cywilizowanymi i zaczynał przyjmować od nich rozmaite dobra. Jeśli chodzi o kulturę, zawsze chłonął to, co mniej więcej pasowało do jego własnego poziomu.

Biorąc to wszystko pod uwagę dochodzi się ostatecznie do wniosku, że najdawniejsza Polska nie była ugorem w chwili, kiedy przyszło jej zetknąć się z chrześcijańskim Zachodem. Przez setki lat rozwijała się, idąc własnymi drogami, a kultura jej była znacznie starsza niż jej państwo. Była to kultura całkiem odrębna, swoista, pozbawiona związków z wielką tradycją klasyczną, ale niewątpliwie musiała dobrze już uprawić dusze ludzkie, skoro kraj tak szybko przyswajał arcydzieła... jeśli po prostu sam ich nie tworzył.

Nie obali się chyba tego domysłu, wskazując na podział klasowy społeczeństwa. Różnice bezsprzecznie istniały, zaznaczając się przede wszystkim w dziedzinie gospodarczej, prawnej i politycznej. Niesposób jednak doszukać się jakichś kulturalnych przepaści między warstwami. Ówczesne grody kasztelańskie, a nawet książęce, były warowne, lecz ciasne, mieszkańcy ich żyli równie niemal stłoczeni, jak ci, co skromnie gnieździli się w podgrodziach. Plejbejscy opolanie, gdańszczanie, gnieźnianie paradowali w ozdobnym, ażurowym obuwiu, używali przyborów toaletowych, upiększali sprzęty, dzieci ich miewały zabawki. Kupcząc z odległymi stronami musieli dalej sięgać myślą i wyobraźnią niż ich własne zwierzchnictwo państwowe, bo przecież ówczesna polityka polska nie interesowała się krajami położonymi nad Morzem Czarnym.

Nie podobna dowodzić, że Drzwi Gnieźnieńskie i kolumny ze Strzelna służyły wyłącznie klasie panującej i dla niej były przeznaczone. Wszak znajdowały się nie po zamkach, lecz w dostępnych wszystkim kościołach.

To po prostu kultura narodu stwarzała środowisko dojrzałe do wielkiej sztuki.

Na Bolesławie, synu Leszka Białego, wygasła więc linia Piastów małopolskich. Czemu się tak stało, to w pełni wyjaśnia przydomek księcia: Wstydliwy.

Miał on za żonę królewnę węgierską, św. Kingę. Jeśli wierzyć jej żywotopisarzom, księżna opowiadała damom dworu i mniszkom o szczegółach swego pożycia małżeńskiego: „Jakkolwiek niegodna między niewiastami, u męża mego nigdy nic innego nie widziałam prócz rąk samych i twarzy". W drużynie Bolesława niewiele to budziło zachwytu, bo bezpotomność wodza niczego dobrego nie wróżyła wojom.

Opowieści o obyczajach tego stadła nie można wkładać między legendy. Król Władysław Łokietek, uważający się widać za znawcę w tych sprawach, twierdził później, że św. Kinga do śmierci pozostała dziewicą. Małżonek jej przez całe życie nie zaznał niewiasty.

Podobnym przykładem typowej dla XIII wieku ascezy była rodzona siostra Bolesława, św. Salomea, w dzieciństwie wydana za Kolomana węgierskiego i z nim razem osadzona na krótko na ruskim tronie w Haliczu. Ta para również ślubowała dozgonną niewinność i wytrwała w niej. Salomea zmarła w klasztorze w Skale jako mniszka.

Siostra Kingi, św. Jolanta, żona władcy wielkopolskiego, Bolesława Pobożnego, także słynęła ze świątobliwości, będąc jednak matką licznego potomstwa.

Raz jeszcze wspomnijmy śląskie małżeństwo Henryka Brodatego i św. Jadwigi, które — po wydaniu na świat kilkorga dzieci — niemal trzydzieści lat spędziło w wyrzeczeniu i cnocie, „zrzuciwszy świetne, złotem i purpurą błyszczące szaty" i poprzestając na „wełnianej i prostaczej odzieży". Kiedy w marcu 1238 roku stary książę dogorywał w Krośnie i słał do Trzebnicy gońców po żonę, chcąc ją raz jeszcze ujrzeć przed śmiercią — Jadwiga odmówiła przybycia, obawiając się, „ażeby nie uczuła w duszy jakiej iskierki żalu patrząc na męża chorego" (ale kiedy przedtem Henryk dostał się do niewoli słynnego z okrucieństwa Konrada Mazowieckiego, Jadwiga sama wyruszyła do Płocka i wyjednała dlań wolność). Nie wyszła z bram klasztoru na spotkanie zwłok, karciła inne mniszki, „że nieprzyzwoitą było rzeczą, tak niepomiarkowaną żałością przeciwić się woli i wyrokom Boskim". Nie okazała żalu na wieść o śmierci syna pod Legnicą.

Ówczesne ideały nakazywały pogardę dla uczuć ziemskich i nie wolno wątpić o szczerości postępowania tych, którzy wspaniałość stolic książęcych zamieniali na pleśń klasztorną lub wyrzekali się zwykłego ludzkiego szczęścia.

Ale nie wolno też jednakowej miary przykładać do wszystkich osób owej doby i twierdzić, że tylko postacie Kingi, Jadwigi, Henryka i Bolesława reprezentują wiek XIII, epokę gotyku i najbujniejszego rozkwitu średniowiecza.

Kościół polski zasadniczo uporał się już wtedy z zagadnieniem małżeństw księży, lecz pełno było dzieci pochodzących z tych związków. Tak na przykład w roku 1257 kanonik poznański, Mikołaj, zapisał na kościół wieś Rogalin, zastrzegając jednak na niej dożywocie dla swego syna, Jana. Jeszcze w chwili śmierci Wstydliwego, w tym samym roku 1279, legat papieski

zakazywał duchownym mieszkać razem z potomstwem i polecał oddawać je na służbę przy świątyniach. Sypały się dekrety synodów zabraniające księżom trzymać w domach kobiety, ale z tym nie poradzono sobie ani w XIII stuleciu, ani w obu następnych.

Za Wstydliwego do wielkiego znaczenia doszedł biskup krakowski, Paweł z Przemankowa, ten sam, co brał udział w buntach świeckiego możnowładztwa, a raz nawet sprowadził najazd litewski na Lublin. „Biada tobie, Pawle! Lepiej by było, gdybyś się nie narodził!" — miał doń raz zawołać jakiś tajemniczy głos. Biskup ten słynął z rozpusty. Utrzymywał cały harem, porwał mniszkę z klasztoru w Skale i uczynił z niej nałożnicę. Nic dlań nie znaczyło przebić rohatyną człowieka, który spłoszył zwierza na łowach.

Przeciwieństwa! Kontrasty, których jaskrawość oszałamia współczesnego człowieka.

Posłuchajmy, co o tym pisze znakomity historyk polski, Jan Ptaśnik, w książce *Kultura wieków średnich:*

Życie wieków średnich jest z jednej strony życiem nadzwyczajnej pobożności i ascezy, a z drugiej nieokiełznanej rozpusty. Na Zachodzie gorzej może było aniżeli w Polsce. Nie można wprawdzie generalizować wypadków, ale przecież dziwnym się wydaje, kiedy się czyta, jak biskup z Bazylei, Henryk (1213—1238), żyjący w czasach silnego nacisku na przestrzeganie celibatu, pozostawił po sobie 20 dzieci, a inny, Henryk, biskup z Leodium, za niemoralne życie złożony z godności, morduje swego następcę i zostawia po swojej śmierci 61 sierot. Za coś strasznego, grozą przejmującego i prawie nie do wiary wydawać się może wiadomość, że w XI wieku zakonnice z Bambergu z powodu skąpstwa swej przełożonej płatną miłością zarabiały na chleb codzienny, a nie mniejszym obrzydzeniem ogarniać musi to, co pisze Jakub de Vitriaco († 1240) o życiu współczesnego Paryża: zwykłych stosunków płciowych nie uważano tu za grzech; publiczne dziewki ciągnęły wszędzie po ulicach i zaułkach przechodzących duchownych do swych domów nierządu. A jeżeli wzbraniali się wejść z nimi, wołały za nimi: „Sodomici!". Albowiem ten ohydny występek, jak nieuleczalny trąd lub jadowita trucizna, tak dalece rozszerzył się po mieście, że za coś przyzwoitego się uważało mieć jedną lub więcej nałożnic. Nawet w tym samym domu na piętrze były sale szkolne, a na dole mieszkania nierządnic. Na górnym piętrze mistrzowie nauczali, a na parterze nierządnice uprawiały swój brzydki proceder.

Nie wolno upraszczać! Zarówno Bolesław Wstydliwy, który dla cnoty pozwolił wygasnąć książęcemu rodowi, jak i biskupi utrzymujący haremy — to postacie prawdziwe.

Wszystko, o czym dotąd w tym rozdziale była mowa, działo się na szczytach ówczesnego społeczeństwa, wśród panujących i duchowieństwa.

Mniej więcej w połowie wieku XIII, a więc też za czasów Wstydliwego, pewien mnich z klasztoru cystersów w Rudach śląskich (w powiecie raciborskim) jął się pióra. Zwał się Rudolf. Nie znamy jego narodowości, ale najbardziej podobne do prawdy, że był Francuzem. Cystersi z Rud organizacyjnie podlegali klasztorowi w Jędrzejowie kieleckim.

Brat Rudolf napisał po łacinie podręcznik dla spowiedników: *Summa de confessionis discretione*. Pouczał w nim mniej doświadczonych księży, o co należy pytać przy konfesjonale Ślązaczki, które co dzień popełniają rzeczy z ich punktu widzenia słuszne i potrzebne, lecz przez Kościół potępione i uznane za grzechy śmiertelne, wyłączające ze społeczności wiernych.

Dzięki bratu Rudolfowi wiemy dziś, że kobiety śląskie nie tylko, „chcąc znać przyszłość jak Bóg, zważają na sny, wierzą w znaki, robią horoskopy z ognia, leją gorący ołów, aby zbadać losy ludzi", lecz ponadto jeszcze oddają cześć starym bożyszczom pogańskim. Hołdują więc demonom leśnym, opiekuńczym duchom domowym, kobiecemu bóstwu słońca oraz trzem żeńskim władczyniom losu ludzkiego. W XIII wieku, w trzysta lat po chrzcie Polski!

Brat Rudolf nie spisywał szczegółów, umyślnie pewnie stronił nawet od notowania właściwych imion owych słowiańskich bożyszcz, a w księdze swej umieszczał tylko najbardziej treściwe wiadomości o istocie grzechów.

Klasztor w Rudach, skąd pochodzi ów podręcznik dla spowiedników, zbudował książę Władysław opolski. Archeologowie szczegółowo zbadali Opole założone w dobie chrztu Polski, a spalone w roku 1241 przez Tatarów. Wśród zwalisk drewnianego miasta znaleziono dużo amuletów pogańskich i jeden tylko krzyżyk.

W treściwych pouczeniach zakonnika znajduje odbicie duchowa kultura ludu polskiego na Śląsku. Edward Karwot — tłumacz, wydawca i badacz podręcznika — nazwał go *Katalogiem magii Rudolfa*. Jakiż to słuszny tytuł! Pisze Rudolf, że niewiasty, „aby zapewnić sobie szczęście, a także opływać w ziemskie dobra, uprawiają przez Boga znienawidzone praktyki". Wśród pięćdziesięciu trzech przepisów spowiedniczych jeden jedyny tylko mówi o czarach, mających na celu szkodzenie ludziom („Inne, które się mają za mądrzejsze w tej szatańskiej sztuce, robią sobie figurki mężów to z wosku, to z ciasta, to z innego materiału i wrzucają je albo do ognia, albo do mrowiska, aby ich kochankowie cierpieli"). Wszystkie pozostałe dotyczą zabiegów, zmierzających do zapewnienia im pomyślności i dobra. A więc magia, którą uprawiano na Śląsku, była typową „magią białą". Zleceń jej trzymał się wiernie pogodny lud rolników, mieszkających w drewnianych, łuczywem oświetlanych chatach, gorliwie opiekujący się bydłem, dbały o czystość, skoro Rudolf kilkakrotnie wspomniał o kąpieli w baliach czy w specjalnych dzieżach drewnianych, o mydle, grzebieniu i miejscu ustępowym. Nieobca była temu ludowi troska o rozwój umysłowy dzieci. Istniały bowiem gusła spełniane po to, by dziecko „dobrze się uczyło".

Aż kilkanaście punktów podręcznika mówi o magii miłosnej. Lud śląski nie uważał jej za uczucie zdrożne. Kobiety i dziewczęta tajemnymi i nieraz bardzo drastycznymi sposobami zabiegały o wzajemność, o wzbudzenie uczucia w sercach tych, których wola rodziców przeznaczyła im na mężów. Wszelkie pojęcia o ascezie były im widać najzupełniej obce, a wolno przypuszczać, że wieści o niej wydawały się niezrozumiałe i śmieszne. Ciąża, poród powszechnie uchodziły wśród ludu za rzeczy zwyczajne i nikomu do głowy nie strzeliło ogłaszać położnicę za istotę skalaną, potrzebującą oczyszczenia. Gdyby było inaczej, nikt nie śmiałby częstować ojca rodu jajkiem, włożonym przedtem do pierwszej kąpieli noworodka.

Pierwotnym wierzeniom Polaków trudno odmówić naturalności i prostoty, a nawet moralnego piękna.

Wszystko to działo się dokładnie w tym samym czasie, kiedy jedni z władców krainy z nienawiści do grzechu wyrzekali się przywilejów łoża małżeńskiego, inni zaś grzęźli w rozpuście, łamiąc pisane i nie pisane prawa. Średniowiecze naprawdę żyło wśród niezwykłych przeciwieństw.

Jedno z nich trzeba stale mieć na oku. Oto przez całe stulecia istniały obok siebie w kraju dwie kultury, dwa systemy wyobrażeń i dwa światy pojęć moralnych.

Aleksander Brückner pisał, że Kościół „imponował wystawnością budynków, strojów, śpiewów; porządek liturgiczny wprawiał w podziw barbarzyńskie tłumy, których zmysły raziło wszystko: woń kadzidła, blask świec gorejących, złotolite ornaty, rzeźby dziwne, przemawiające silniej niż niezrozumiała łacina, powaga celebrantów, tajemniczość obrzędu. Wszystko było obce, łacińskie...".

„...przecież legat papieski polecał w roku 1248, aby kapłan po ewangelii wykładał *Wierzę w Bóg* po polsku, gdyż lud mu nie umiał odpowiadać na pytanie, w co wierzy" — dodaje uczony.

Nowsze badania skłaniają do domysłu, że owe tłumy, „których zmysły raziło wszystko", były znacznie mniej barbarzyńskie niż dawniej mniemano. Dziedziczyły kulturę starą, bogatą i bardzo żywotną.

Brat Rudolf opowiada nam dziwne rzeczy o faktach, jakie zachodziły na samej granicy zetknięcia się starego obyczaju z nową wiarą: „Podobnie po chrzcie dziecka — pisze — nóżkami jego dotykają gołego ołtarza, sznur dzwonu kładą mu na usta, rączkę kładą na księgę, aby się dobrze uczyło, a prześcieradłem z ołtarza głaszczą jego twarz, aby było piękne".

Chrzest przyjmowano, bo tak od wieków już chcieli książęta. Ale stary obyczaj nie poddawał się, nie zanikał — usiłował przyswoić sobie nawet samą ceremonię dopuszczenia na łono Kościoła.

Dziwa opisane przez Rudolfa działy się na Śląsku, w najbardziej — obok Pomorza Szczecińskiego — zachodniej połaci Polski. Należy to wziąć pod uwagę, jeśli się chce wyobrazić sobie stosunki panujące w reszcie kraju, chociażby na Mazowszu czy na Pomorzu Gdańskim, gdzie ludzie nosili na szyjach barwne woreczki z amuletami, między innymi z przedziurawionym kłem bobra. Archeologowie stwierdzili, że w tym samym XIII stuleciu w łęczyckim grodzie książęcym uprawiano kult falliczny. Ze studni wykopanej wtedy i wkrótce zasypanej wydobyto niedawno dwa drewniane, realistycznie rzeźbione fallusy.

Chrześcijaństwo przyszło do Polski późno, zastało państwo już w pełni zorganizowane, obyczaje ustalone i okrzepłe. Stara kultura żyła jeszcze przez stulecia w sposób zupełnie samoistny. Przepojone nią tłumy najpierw traktowały to, co wraz z łaciną przyszło z Zachodu, jako rzeczy obce. Pomału jednak przywykały do nich, uznawały ich wspaniałość i piękno, umiłowały wreszcie z daleka przyniesiony i obcą mową przemawiający kult. Pomimo wszystko — pozostał on czymś danym z góry w gotowej formie, systemem wierzeń, praw i obyczajów, w których kształtowaniu nikt z Polaków bezpośrednio nie uczestniczył. Zamieszkały na samych krańcach katolickiego

świata naród musiał się po prostu dostosować, zmieścić w już wykończonej budowli.

Przodkowie dzisiejszych Włochów, Francuzów i Niemców sami brali udział w historii papiestwa. Państwo Kościelne powstało w wieku VIII z łaski króla Franków. Kiedy Polska przyjmowała chrzest, Kościół liczył sobie prawie tysiąc lat istnienia. Nasi książęta wysyłali już tylko poselstwa do Rzymu, uchodzącego za stolicę świata.

Polacy są narodem katolickim, ale ich stosunek do wiary polega na uczuciu i przywiązaniu do tradycji. Tyle razy już pisano o braku u nas głębszych zainteresowań religijnych. I dziś jeszcze przeciętny polski katolik nie zna większości dogmatów i wskutek tego — wzorem swego przodka z XIII stulecia — właściwie nie wie, w co wierzy.

Przyczyn takiego stanu rzeczy jest na pewno wiele. Kto wie jednak, czy u samych podstaw zjawiska nie leży ów niezbity fakt, że przez tyle wieków istniały u nas dwie wiary — rodzima, polska, oraz ta druga, przybyła z daleka, mająca formy ustalone i niezmienne, a przemawiająca w dodatku po łacinie? Było dość czasu, by w krew narodu weszło przyzwyczajenie i przekonanie, że ową łacińską religię należy przyjąć i pokochać, ale dociekać jej istoty nie ma potrzeby.

Los sprawił, że pierwsze słowa polskie utrwalone w piśmie brzmią tonem poczciwym, jakoś mimo woli przypominają tę moralną atmosferę, która tchnie z paragrafów *Magii Rudolfa*. Oto one:

„d a y a t i a p o b r u s a a t i p o c i w a y".

Tak odezwał się chłop do żony, obracającej żarna: daj, ja pomielę, a ty odpocznij.

Zdanie to pochodzi ze sławnej *Księgi Henrykowskiej*, przechowywanej dziś we Wrocławiu, a spisanej po łacinie w latach 1266—1270. Trafiło do niej, ponieważ stary chłop Kwiatek przytoczył je dla wyjaśnienia pochodzenia nazwy wsi Brukalice.

Księga Henrykowska zawiera dokładny spis uposażenia klasztoru w Henrykowie, założonego w roku 1227 przy współudziale Henryka Brodatego. Dowiadujemy się z niej nie tylko o bogactwach zakonu cystersów, lecz również i o tym, że cały kraj wokół był wówczas rdzennie polski, chłopi dochodzili do znacznej zamożności, znajdowali zaufanie u samego księcia, a niektórzy z nich siedzieli nawet w małych gródkach. Nazwiska brzmiały: Głąb, Pirosz, Kwiatek, Krzepisz, Żuk. Kołacz... Wsie zwały się: Czesławice, Muszkowice, Cienkowice, Kobyła Głowa, Ciepłowody, Targowica, Zarzyca, Raczyce, Brukalice, Skalice, Krzelków, Wadochowice...

Niewiele ze starej polszczyzny przetrwało do naszych czasów, rozpaczliwie mało! Prawie niczego nie wiemy o ówczesnej twórczości literackiej w rodzimym języku. A przecież na pewno istniała. Zaklęcia, przytoczone przez brata Rudolfa, to prawdziwa poezja. Kobieta chcąca uniknąć ciąży stawała przed krzakiem czarnego bzu, mówiąc doń: „Ty noś za mnie, ja będę kwitła za ciebie".

Długosz powiada, że tragiczna śmierć księżnej poznańskiej, Ludgardy, dostarczyła nieznanym poetom wątku do pieśni. Śpiewano ją jeszcze w setki lat później, inscenizowano podczas widowisk. Podobnie opiewano bitwę pod Zawichostem, która odznaczyła się przebiegiem wyjątkowo dramatycz-

nym i „malowniczym". A nie podobna wszak przypuścić, że tylko te dwa wypadki zaciekawiły twórców. Taki domysł byłby wręcz szczytem niedorzeczności. Pieśni musiało być wiele i to bynajmniej nie tylko na tematy historyczne.

Jedno, co się dochowało w pełnej postaci, to złożone w XIII wieku dwie pierwsze zwrotki najstarszego polskiego hymnu narodowego:

Bogu rodzica, dziewica, Bogiem sławiena Maryja!
Twego syna, gospodzina, maci zwolena Maryja!
Zyszczy nam, spuści nam!
Kyrie eleison.

Twego dziela chrześciciela, Bożyce!
Słyszy głosy, pełni myśli człowiecze,
Daci raczy, jegoż prosimy!
Kyrie eleison.

Pieśń o bogatej melodii jest rdzennie polska, na wskroś oryginalna. Najtęższi znawcy i badacze nigdzie, w żadnym języku nie znaleźli jej pierwowzoru. Jeśli ta jedyna zachowana stała na tak wysokim poziomie, to można przyjąć za pewne, że i tamte zaginione nie były liche. Któż może zaręczyć, czy nie było wśród nich dzieł wielkiej wartości?

Zanikały utwory polskie, bo je w cień usuwała łacina. Nikt ich nie spisywał, a pamięci ludzkiej wystarczyło zaledwie... na stulecia. I to także potężnie przeszkadzało, że nie łatwo przyszło ludziom dwudziestu czterema znakami alfabetu łacińskiego wyrazić trzydzieści sześć dźwięków mowy polskiej.

Około roku 1240 nieznany rzemieślnik beztrosko pociął i zużył na oprawę księgi polsko-łacińskie teksty kazań, spisane w wieku XIII. Owe *Kazania Świętokrzyskie*, cudem później odnalezione, chlubią się mową już wyrobioną, pozbawioną gwarowych dodatków.

W literaturze polskiej pisanej po łacinie wiek XIII przyniósł nam nie lada dzieło. Jest nim *Chronica Polonorum* Mistrza Wincentego Kadłuba.

Autor — szlachecki syn z ziemi sandomierskiej — zdobył na Zachodzie wykształcenie i tytuł magistra. Był pierwszym polskim biskupem, wybranym w sposób kanoniczny. Na krakowskiej stolicy kościelnej zasiadał od roku 1207 do 1218, po czym jako zwykły zakonnik przebywał w Jędrzejowie i tam zmarł w roku 1223.

Jego pochodzenie, stan i godność wyjaśniają ducha kroniki. Kadłubek chwali tych władców, którzy nie tylko sprzyjają klerowi, lecz ulegają mu. Innych niemiłosiernie potępia. Uznaje prawo papieża do rozstrzygania o wewnętrznych porządkach w kraju.

Treść *Kroniki* jest najzupełniej niezwykła. Aleksander Macedoński i Arystoteles pisują do siebie listy dotyczące spraw polskich, jakiś mityczny, nigdy nie istniejący Leszek II najpierw bija w wojnach samego Juliusza Cezara, a potem żeni się z jego siostrą!

„Sumienie literata średniowiecznego bywało bardzo przestronne, podawał on za prawdę sny własne" — pisze Aleksander Brückner.

Kronika Mistrza Wincentego jest dziełem literackim, pełno w niej zmyśleń, krasomówstwa, pouczeń, lubowania się w efektach. Taka mieszanina odstręcza dziś i razi, na ludzi współczesnych autorowi oraz na wiele pokoleń późniejszych oddziaływała silnie.

Kadłubek obficie czerpał wiadomości z wcześniejszego o stulecie Galla. Niekiedy jednak znacznie więcej od niego „wiedział" i czytelnikom do wierzenia podawał.

Wywody Galla, dotyczące skazania na śmierć biskupa krakowskiego Stanisława, są zwięzłe, ostrożne, lecz pełne ukrytej treści:

Jak zaś król Bolesław z Polski został wyrzucony, dużo byłoby o tym do opowiadania, lecz to powiedzieć wolno, że nie powinien był pomazaniec na pomazańcu jakiegokolwiek grzechu cieleśnie mścić. To bowiem wiele mu zaszkodziło, gdy przeciw grzechowi grzech zastosował, gdy za zdradę wydał biskupa na obcięcie członków. Ani bowiem zdrajcy biskupa nie usprawiedliwiamy, ani króla mszczącego się tak szpetnie nie zalecamy — lecz tu w środku poniechajmy i opowiedzmy, jak został przyjęty na Węgrzech!

Gall przybył do Polski wkrótce, może nawet w kilka lat po tych wypadkach, wiedział o nich od naocznych świadków. Posłuchajmy teraz, co w tej samej sprawie ma do powiedzenia Kadłubek, piszący wtedy, kiedy „przedmiot świeży" zdążył się już należycie „ucukrować" i „uleżeć":

A gdy go (to znaczy króla) od takiego okrucieństwa świątobliwy biskup krakowski Stanisław odwieść nie mógł, zagroził mu najpierw upadkiem kraju, nareszcie dotknął go mieczem klątwy. Ale on, skierowany ku gorszej stronie, w zaciętsze popadł szaleństwo; boć i drzewa pogięte łatwiej się złamać niż naprostować dają. Tak więc od ołtarza wśród nabożeństwa bez względu na stan, miejsce i czas porwać kazał pasterza. Lecz ile razy zuchwali trabanci wpaść próbują, tyle razy skruszeni padają na ziemię i łagodnieją. Oburzony atoli tyran łaje ich, i sam świętokradzkie nań spuścił ręce, sam oblubieńca z łona oblubienicy, pasterza oderwał od owczarni, sam ojca w uściskach córki i syna prawie we wnętrznościach matki zamordował. O smutne i straszne widowisko śmierci! Świętego światowy, świątobliwego bezbożny, biskupa najokrutniejszy świętokradca, niewinnego na kawałki rozszarpał, pojedyncze członki na najdrobniejsze rozsiekując cząstki, jak gdyby pojedyncze części członków ukarane być powinne były. Sam całkiem zdumiałem, zdrętwiałem i włosy stanęły mi na głowie, że ledwo pojąć, nie dopiero wymówić, nie dopiero piórem skreślić zdołam cuda Zbawiciela nad tym świętym dokonane. Wśród opowiadania upada rozum, rozumowi służbę wypowiada mowa, a słowa nie wyjaśnią rzeczy tak, jak się miała. Ujrzano z czterech części świata czterech przylatujących orłów, które, w górze krążąc, sępy i inne krwiożercze ptaki od dotknięcia męczennika odpędzały, a z wszelką czcią ciągle czuwając dzień i noc go pilnowały. Mamże nocą to nazwać czy dniem? Raczej bym to dniem nazwał niż nocą; jest to albowiem noc druga, o której napisano: a noc jako dzień oświetloną będzie. Cudownej bowiem jasności boskie światła na tylu zabłysły miejscach, ile

świętego ciała rozrzucono cząstek, że niebo samo zdawało się zazdrościć ziemi ozdoby i chwały, jaką ją gwiazdy i słońca promienie odznaczać się zdawały. Taką siłą cudu ożywieni i prawdziwą pobożności żarliwością niektórzy z ojców zagrzani gotują się rozrzucone szczątki członków zebrać, przystąpili powoli i znaleźli całe ciało bez najmniejszego śladu blizn...

Jeśli zadaniem sztuki jest tworzenie w świecie wyobraźni nowej, własnej, całkowicie odrębnej rzeczywistości, która, raz powołana do życia, kształtuje później dusze ludzkie, to Mistrz Wincenty obowiązek artysty spełnił. Trudno oczywiście zachwycać się jego sposobem „uzupełniania" faktów, lecz i upraszczać nie wolno. Nie zapominajmy, że „on sam już wierzył, a przynajmniej rozumiał, że tak jest dobrze; i to pomagało do wiary".

Przykład Kadłubka poucza, czego dokazać może siła słowa i talent pisarza. Z człowieka współodpowiedzialnego za jedną z najgorszych klęsk Polski potrafi zrobić dobroczyńcę, a nawet patrona kraju. *Mutatis mutandis* przypomina się Sienkiewicz z jego heroicznym Jaremą.

Kadłubkowe poglądy na rolę dziejową biskupa Stanisława utrzymywały się długo. Wątpić o ich słuszności zaczął dopiero wiek XIX, decydujący cios zadał im profesor Tadeusz Wojciechowski w wielkiej polemice, rozpoczętej w roku 1904. Od tej pory przeważa raczej zdanie, że wiedzy o prawdzie historycznej nie należy czerpać z dzieł pokrewnych powieściopisarstwu.

Łacina przygniotła więc w średniowieczu polszczyznę, ale stosunki ułożyły się tak, że mowy Rzymian nie można w naszej ojczyźnie uważać za język obcy. Ona się dosłownie zrosła z naszą kulturą. Niebezpieczeństwo dla narodowego charakteru tej ostatniej stwarzał fakt inny. Oto w XIII stuleciu w niektórych wsiach, a szczególnie już w większych miastach polskich, zaczynały brać górę język i obyczaj niemiecki. Położenie przedstawiało się groźnie. Patrząc na te sprawy z dzisiejszej perspektywy dochodzi się do wniosku, że polskość wcale nie miała wtedy pewności ostatecznego zwycięstwa nad inwazją germańskiego zachodu. Wszystko zależało od jej własnej siły oraz od rozumu kierownictwa politycznego.

W XIII wieku rozwinęła się u nas tak zwana kolonizacja niemiecka miast oraz lokowanie zarówno ich jak i wsi na prawie niemieckim.

Ogólnikowe te określenia często mylą. Po wsiach osadzano na „prawie teutońskim" najczęściej ludność polską, i sioła, do których naprawdę napłynęli Niemcy, możemy liczyć w XIII wieku najwyżej na dziesiątki. Osiemdziesiąt procent dawnych podgrodzi przyjęło „prawo magdeburskie", nie wolno więc mówić, że dopiero niemieccy osadnicy zapoczątkowali u nas życie miejskie. Pojawienie się ich było zjawiskiem ważnym, ale stanowiło tylko fragment od dawna trwającej historii miast polskich.

Również samo pojęcie „prawa niemieckiego" jest dość mętne. W gruncie rzeczy chodziło o to, że w XIII wieku rozwój społeczny i gospodarczy skłonił kraj do przyjmowania norm ustrojowych powszechnie panujących w Europie zachodniej i środkowej. Gdyby naszymi bezpośrednimi sąsiadami byli na przykład romańscy Wallonowie, mówilibyśmy o szerzeniu się w Polsce prawa wallońskiego. Kraj graniczył jednak z Niemcami, którzy parli na wschód, szukając ziem mniej przeludnionych i łatwiejszych warunków bytu. Szli nie

tylko do nas, lecz również do Czech, na Węgry, w kraje bałtyckie aż po Dźwinę. Nieśli ze sobą zdobycze będące wspólnym dorobkiem Zachodu i wywodzące się jeszcze z cywilizacji starożytnego Rzymu.

Postęp był niewątpliwy. Przyjmowaliśmy go jednak niestety w germańskim opakowaniu. Samorząd, który Bolesław Wstydliwy w roku 1257 nadał Krakowowi, przyniósł stolicy Polski wiele korzyści, uczynił z niej normalne zachodnio-europejskie miasto. Gorzej, iż władze miejskie składały się z kupców, będących Niemcami. Księgi miejskie pisano w ich języku (dopóki Łokietek nie kazał używać łaciny).

Nowe porządki przyjmowały się dlatego, że były dobrze dopasowane do istniejących w średniowieczu sposobów wytwarzania dóbr i gospodarowania. Łatwiej przychodziło znęcić osadników do nowej wsi, jeśli się im obiecało i dało samorząd, swobody, a powinności wybierało nie w naturze, tylko w pieniądzu. Rozwijające się miasta potrzebowały rynku zbytu. Stworzyć go mogły jedynie takie sioła, w których chłop sprzedawał swe plony, wskutek tego rozporządzał gotówką i mógł kupować. I odwrotnie — zamożne i swobodnie rozwijające się miasto umożliwiało bujny rozkwit osad, produkujących żywność.

Pomniejsze miasta nasze — w szczególności na Mazowszu — zachowały polski charakter. Pod tym względem pierwsze miejsce zajmowała zawsze prowincjonalna Warszawa. Ale w znaczniejszych grodach korzyści z przywilejów książęcych ciągnął ich niemiecki patrycjat. Zaliczali się doń najbogatsi kupcy oraz sama śmietanka rzemieślnicza, na przykład złotnicy. Za patrycjatem szło pospólstwo, obejmujące resztę kupców i samodzielnych rzemieślników. Na samym dole stał plebs, nie posiadający ani kramów, ani warsztatów. W takim Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu i w wielu innych miastach on właśnie reprezentował polskość, gdyż wszystko, co pod względem hierarchii społecznej znajdowało się wyżej, było przeważnie niemieckie.

Wytworzył się więc stan rzeczy niezwykle złożony. Dobro kraju wielkim głosem wołało nie tylko o sam rozwój miast, lecz również o wzmożenie ich politycznego znaczenia, na wzór Zachodu. A jednocześnie narodowość większości kupiectwa i znaczniejszych rzemieślników stwarzała niebezpieczeństwo stopniowego podboju Polski — od wewnątrz. Niemiecki mieszczanin żądał niemieckiego kazania w kościele. Drugie miejsce po łacinie zaczęła w naszych miastach zajmować mowa obca.

Wiemy ze źródeł, kto w roku 1289 piastował godności miejskie w Krakowie. Rajcami byli: Wolrad, Lupold, Gerhard, Henryk z Dornburga, Piotr Moryc, Gotfryd z Czeskiej Wsi. Jednocześnie w ławie — czyli w sądzie miejskim — zasiadali: Henryk Godener, Pilgrin z Uszwi, Timo, Zygfryd, Gumpert, Reinhold, Buchel.

Takie stosunki panowały w stolicy kraju. Niemcy bowiem napływali przede wszystkim do Małopolski, znęceni jej korzystnym położeniem handlowym i bogactwami naturalnymi. Wszystkie miasta małopolskie od Krakowa przez Bochnię, Sącz, Wieliczkę aż do Sandomierza posiadały niemiecki patrycjat.

Znaczenie tego zagrożenia od wewnątrz wystąpi jaskrawo dopiero na tle stosunków z państwami ościennymi.

Międzynarodowe położenie Polski było złe, o wiele gorsze niż za naj-

groźniejszych cesarzy. Wprawdzie samo państwo niemieckie popadło w bezrząd i anarchię, wobec których stosunki polskie wyglądały dość błogo, ale wokół naszych ziem powyrastały bastiony germańskie. Były odrębne, lecz połączone węzłami wielu porozumień, a przede wszystkim wspólnotą narodową i dążeniami do rozszerzania się naszym kosztem. Krzyżacy i Brandenburczycy z dwóch stron parli ku sobie, zagrażając naszemu dostępowi do Bałtyku, Pomorze Zachodnie zalewał żywioł niemiecki, na południu był mocno zgermanizowany dwór czeski, za nim Austria. Widocznie polscy książęta dostrzegali w niej niebezpieczeństwo, skoro zdecydowali się solidarnie wystąpić przeciwko Rudolfowi z Habsburga.

A na wschodzie? Zamiast raz przyjaznych, to znów obrażonych, lecz w zasadzie całkiem z Polską oswojonych księstw ruskich — najazdy litewskie i groza tatarska. Mogli sobie nabożni mnisi z Ławry Peczerskiej wyobrażać, że diabeł szczególnie lubi przystrajać się w szaty polskie — zawsze Kraków potrafił się dogadać z Kijowem, dopóki ten ostatni grał samodzielną rolę polityczną. W XIII wieku zaczęło być inaczej i źle.

Takie położenie polityczne skłaniało do pilnego zastanawiania się nad przyszłością. Przede wszystkim jednak budziło z drzemki patriotyzm polski, który tak pięknie dał się poznać za Bolesławów. Naród o własnej, odrębnej kulturze i długiej tradycji historycznej, naród pamiętający wielkość epoki Chrobrego, nie mógł czuć się dobrze w czasach poniżenia i słabości.

Kto by wątpił o istnieniu patriotyzmu w dawnej, średniowiecznej Polsce, ten niech sobie przeczyta, co Gall w XII wieku napisał o pasowaniu Bolesława Krzywoustego na rycerza. Uroczystości dopełnił Władysław Herman w Płocku, w roku 1099. Jeden z obecnych wojów odezwał się wtedy w te słowa: „Książę panie, Władysławie, Bóg dobrotliwy nawiedził dziś królestwo Polski, i twoją starość i słabość, i całą ojczyznę wywyższył przez tego, dziś pasowanego na rycerza! Błogosławiona matka, która takiego wykarmiła chłopca! Aż dotąd była Polska przez wrogów deptana, lecz przez tego chłopaczka będzie do dawnego przywrócona stanu!".

„Na te słowa — dodaje jeszcze kronikarz — wszyscy obecni struchleli i skinęli mu, by milczał przez uszanowanie dla księcia."

Jeśli nawet Gall zmyślił to i owo w tej opowieści, to bez wątpienia prawdziwe są pojęcia, jakimi operuje, i uczucia, o których mówi. Poczucie narodowe i patriotyzm były faktami, skoro podczas wojny z cesarzem Krzywousty tak mówił do żołnierzy: „...bądźcie też teraz przygotowani ze mną albo zginąć za wolność Polski, albo życiem jej służyć dalej!".

W XIII wieku nie brakowało wydarzeń, obrażających godność narodową. I gospodarka bardzo cierpiała na rozbiciu dzielnicowym. Rozrastały się miasta, kwitło rzemiosło, hutnictwo i górnictwo, zwiększały się obroty handlowe. W odróżnieniu od tego, co było dawniej — potrzeby ekonomiczne parły do scalenia rozerwanego terytorium państwowego, do ułatwień w dziedzinie wymiany i krążenia dóbr oraz do zaprowadzenia ładu. Nie mogli kupcy radzi patrzeć na plebejskich lub herbowych zbójów grasujących po handlowych gościńcach.

Toteż miasta polskie zdecydowanie popierały dążenia do zjednoczenia królestwa. Jednakże rozmaite warstwy ich ludności w różne strony kierowały swe sympatie. Plebs chciał książąt polskiej mowy i krwi. Inaczej było

z patrycjatem. Handlowa arystokracja miejska wolała zjednoczenie pod rządami dynastii, sprzyjającej żywiołowi germańskiemu. To najlepiej zapewnić mogli władcy obcy.

Za programem zjednoczenia stało rycerstwo. Nie mogły go cieszyć napady nieprzyjaciół, sięgające głębi kraju, ani orężna przewaga wroga nad słabymi książętami. Zachodziło ponadto to samo zjawisko, które obserwowaliśmy za Krzywoustego, kiedy warstwa wojowników popierała księcia, mającego szeroki program polityczny i dążącego do odzyskania Pomorza. Przy takim wodzu łatwiej się wybić i zrównać znaczeniem z możnymi, garnącymi przywileje dla siebie.

Dawni kronikarze niewiele uwagi poświęcali chłopom. Ale i tego, co wiemy, najzupełniej wystarczy dla stwierdzenia, że miłość ojczyzny istniała wśród ludu. Gdyby było inaczej, gdyby wieśniakowi obojętne było, kto nim rządzi, nigdy „zajadłe chłopstwo" nie szarpałoby tak wściekle wojsk cesarskich za Chrobrego i Krzywoustego. W owych odległych czasach patriotyzm objawiał się też w postaci przywiązania do dynastii, czci dla książęcej czy królewskiej krwi. Chłopem z pochodzenia był żołnierz, który samym sobą zasłonił Kazimierza Odnowiciela w bitwie nad Wisłą. I ten także, który pod Mozgawą oszczędził życie Mieszka Starego. Chłopi opłakiwali tragiczny zgon Mieszka, syna Bolesława Śmiałego, prawowitego dziedzica władzy i utraconej korony.

Postawa ludu musiała wywierać jakiś wpływ na nastrój kraju.

Jeszcze jeden czynnik nie tylko potężnie i świadomie wspierał program zjednoczenia, ale nawet w osobach niektórych swych przedstawicieli obejmował przewodnictwo w tym dziele. Był nim polski kler.

Trzeba przede wszystkim przypomnieć, że w okresie dzielnicowym polska prowincja kościelna nie uległa rozbiciu i reprezentowała poniekąd jedność kraju. Poczynając od Kazimierza Sprawiedliwego duchowieństwo wymuszało na książętach liczne immunitety, stało się prawdziwą potęgą, doczekało się poddania Polski pod protekcję Rzymu. W istniejącym stanie rzeczy nie miało już właściwie nic do zyskania, wiele natomiast do stracenia.

Karol Szajnocha, historyk nie podejrzany o jakikolwiek antyklerykalizm, pisze o tym bardzo wymownie:

W żadnym z krajów europejskich nie świeciła duchowieństwu tak szczęsna dola, jak w Polsce za dni Piastów. Bogate nadania dóbr ziemskich, zupełne wyzwolenie tych dóbr spod wszelkich praw książęcych, sumienne uiszczanie się narodu ze wszelkich należytości duchownych, mianowicie dziesięcin, wzniosły świecką fortunę Kościoła do nader kwitnącej pomyślności. Z samego sądownictwa w wyzwolonych od władzy książęcej dobrach płynęły duchownym właścicielom i sędziom „niezmierne summy". Dziesięcin nie pobierali nigdzie księża tak obficie i ściśle, jak w ziemiach polskich. Ten rygor dziesięcinny miał nawet przeszkodzić korzystniejszemu rozwinięciu się rolnictwa krajowego. Trwał tak pomyślny stan aż do zalania Polski w XIII wieku przez cudzoziemszczyznę teutońską, której zresztą duchowieństwo poprzednim osłabieniem władzy książęcej samo po części wrota otworzyło. Odtąd gdzie tylko teutonizm stale wkorzenił się, tam wszędzie fortuna kościelna gwałtownego doznawała uszczerbku. Każdy zniemczały książę, zapatrujący się na

tryb rządów królewskich w Niemczech, na niemiecko-rzymskich cesarzy, śmiertelnych przeciwników i pogromców wszechwładzy duchownej w Rzymie, przynosił z góry nieprzyjazne usposobienia dla duchowieństwa. Podejmowane przezeń ściąganie osadników niemieckich, nadawane im „prawo teutońskie", upowszechniający się z przybyszami niemieckimi obyczaj niemiecki — niszczyły skarbiec kościelny, w szczególności uszczuplały główne źródło intraty duchownej, dziesięcinę. Niemiecki bowiem zwyczaj opłacał dziesięcinę w pieniądzach, a takowa przemiana ziarna w wiadrunki była powszechnie poczytywana za ruinę kościołów.

Bo też opłaty pieniężne wynosiły zaledwie jedną dwudziestą wartości dziesięciny snopowej!

Na ziemiach zajętych przez Zakon Krzyżacki księża żyli w ucisku i byli nawet zmuszeni sami stawać do pracy fizycznej, jeśli zabrakło chłopskich rąk. Zdarzali się między nimi tacy, co na znak protestu wychodzili na robotę przybrani w ornaty.

Wciskający się wszędzie duchowni niemieccy wcale nie pragnęli podlegać polskim hierarchom, woleli swoich. Korzystając ze sporu między księciem a biskupem wrocławskim niemieccy mnisi ośmiu śląskich klasztorów franciszkańskich założyli w roku 1284 nowy dom zakonny w Żaganiu, samowolnie przyłączając go do prowincji saskiej. Przykład ich naśladowali germańscy franciszkanie z Wrocławia, Nysy, Świdnicy, Brzegu, Namysłowa, Lwówka i Złotoryi. Wraz z odłączonym od Polski Pomorzem Zachodnim odpadło również od metropolii gnieźnieńskiej tamtejsze biskupstwo.

Na takie wydarzenia polski episkopat nie mógł się godzić.

W 1285 roku synody w Łęczycy i Krakowie ślą do papieża wymowne skargi. Mowa w nich o tym, że „z powodu napływu narodu niemieckiego, który już w wielu częściach Polski ciężko zawładnął, nie tylko Waszej Świątobliwości, ale i nam wielka w prawach naszych dzieje się krzywda i szkoda...". Na przykład świętopietrza na rzecz papieża „niemieccy szlachta i osadnicy opłacać zgoła nie chcą".

Czytamy jednak i o tym, że „naród polski jest przezeń (to jest przez Niemców) uciskany, pogardzany, podbijany, pozbawiany chwalebnych praw i obyczajów ojczystych, w nocnej ciszy napadany we własnych dobrach".

Nie poprzestając na skargach biskupi zaczęli działać. Synody postanowiły nie dopuszczać cudzoziemców do dostojeństw duchownych, zabroniły zatrudniać jako nauczycieli ludzi nie umiejących po polsku.

Duchowieństwo zdecydowanie stało się sprzymierzeńcem programu zjednoczenia państwa i ono właśnie bardziej niż kto inny mogło oddziałać na umysły. Było przecież warstwą w narodzie najbardziej wykształconą, z jego szeregów wywodzili się pisarze, jak Kadłubek. Słowo kaznodziejów docierało do nie umiejących czytać, a tacy stanowili wtedy ogromną większość.

Oczywiście i wśród duchowieństwa zdarzały się niechwalebne wyjątki, jak znany nam już Paweł z Przemankowa. Toteż tacy jak on, obok części świeckiego możnowładztwa i drobnych, zupełnie już prowincjonalnych książątek, to jedyni wrogowie zjednoczenia.

W XIII wieku w życiu religijnym Polski wystąpił nowy czynnik, potężnie

podkreślający nierozdzielność ziem dawnego królestwa. Czynnikiem tym był kult św. Stanisława.

Stracony biskup za życia odegrał ujemną rolę polityczną. W paręset lat później legenda o nim walnie dopomogła krajowi. Poszły w zapomnienie i nikogo już nie obchodziły stare spory Śmiałego z możnowładztwem. Wielki talent pisarski Wincentego Kadłubka stworzył i narzucił umysłom wizję ofiary, poniesionej przez biskupa za cały kraj, nadał sprawie zupełnie nowe znaczenie, uczynił z niej ideę. Stała się ona samodzielną wartością i tak tylko powinna być traktowana. Stanisław ze Szczepanowa, żywy, rzeczywisty — ten, który żył i działał w stuleciu XI — i wyobrażenie o nim powszechnie przyjęte w wieku XIII, to dwa odrębne tematy naszej historii.

Wskutek gorliwych zabiegów polskiego duchowieństwa papież Innocenty IV ogłosił biskupa Stanisława świętym, w dekrecie kanonizacyjnym przytaczając wiadomości zaczerpnięte z kroniki Kadłubka. Stało się to 17 września 1253 roku. Na uroczystości zjechali do Krakowa wszyscy polscy książęta i biskupi. Kościołowi polskiemu przybył jeden dla całego kraju patron, będący w dodatku rdzennym Polakiem.

Współcześni i późniejsi pisarze zaczęli rozszerzać i upiększać legendę o św. Stanisławie. Pojawiła się opowieść o wskrzeszeniu Piotrowina, o której nawet Kadłubek nie wspomniał. Natomiast wśród tatrzańskich górali utrzymywało się podanie o królu Bolesławie Śmiałym, który wraz z kilkunastu rycerzami śpi w górskiej jaskini i wstanie, kiedy na Wawelu zabrzmi dzwon na trwogę.

Pozostańmy jednak przy historycznych faktach.

Dążenia ogromnej większości polskiego kleru najlepiej reprezentował i wcielał w życie arcybiskup gnieźnieński, Jakub Świnka, człowiek o rozumie i charakterze prawdziwego męża stanu. To on upominał się u papieża o krzywdę narodu polskiego. On też przypuszczalnie był właściwym autorem pożytecznych umów między książętami.

Los, zwyczajny ślepy przypadek, sprawił u schyłku XIII wieku rzeczy dziwne. Najpierw to, że niemal jednocześnie w trzech głównych dzielnicach Polski doszli do władzy politycy z bardzo prawdziwego zdarzenia: Leszek Czarny w Krakowie, Henryk IV Probus we Wrocławiu i Przemysł II w Poznaniu. A dalej: Leszek w ogóle był niezdolny do fizycznego współżycia z kobietami, Henryk zmarł bezpotomnie, podobno otruty, a Przemysł, który kazał zadusić bezpłodną księżnę Ludgardę, z następnej żony doczekał się córki. Ówczesne polskie prawo zwyczajowe nie przewidywało możności dziedziczenia tronu przez niewiastę.

Te okoliczności umożliwiły zawarcie skomplikowanych układów spadkowych „na przeżycie", dotyczących także dziedziny księcia Mestwina z Gdańska — również bezpotomnego. Autorem tych właśnie umów, a co najmniej ich gorliwym współuczestnikiem był arcybiskup Jakub Świnka. On też 26 czerwca 1295 roku uwieńczył w Gnieźnie Przemysła II koroną Śmiałego, przewiezioną poprzednio do Wielkopolski z zajętego przez Czechów Krakowa.

Paweł Jasienica

Zbigniew Bieńkowski

GRANICE SARTRE'A

Żywotność myśli nieporównywalna. Nie ma sprawy, troski, niepokoju, które by go onieśmielały. Byle miał kawałek stołu i krzesło, na każdy temat napisze, ile zdąży, póki go następny temat nie zluzuje. Nie sama żywotność. Organizacja intelektu jest drugą naturą tego pisarza, którego każdy niemal szkic jest odrębnym systemem. W bibliografii jego reprezentowane są niemal wszystkie, prócz poezji, gatunki humanistyki. Socjologia, psychologia, epistemologia, ontologia. Szkic, esej, krytyka, publicystyka. Sztuka piękna także. Teatr, film, nowela, powieść wreszcie. Brak poezji nie jest przypadkowy. Jest związany, mimo wszechstronności, a może na skutek jej, z niewrażliwością na formę jako taką, co będzie miało swoje zasadnicze konsekwencje.

Do literatury Sartre wszedł powieścią *La Nausée* (1938). Debiut nie został niezauważony. Był to jeden z najambitniejszych debiutów w literaturze francuskiej XX wieku. Jest to także najwybitniejsza, jak dotychczas, powieść Sartre'a, tak jak *Muchy* (debiut teatralny) są najlepszą jego sztuką. Po *La Nausée* przyszły opowiadania zebrane w tomie *Mur (1939)*. Opowiadanie tytułowe jest formalnym debiutem, gdyż ukazało się w miesięczniku NRF na rok przed *La Nausée*. W każdym razie opowiadania i powieść powstawały w jednym mniej więcej czasie i charakteryzują początki twórczości Sartre'a. W dalszej swojej drodze pisarskiej Sartre na dość długo rozstał się z twórczością bezpośrednio literacką, z prozą, zajął się filozofią. Do prozy powróci dopiero *Drogami wolności* (1945—48), trzytomowym, nie ukończonym jeszcze cyklem powieściowym, Między *La Nausée* i *Murem* a *Drogami wolności* jest dystans wojny, to jedno. Między *La Nausée* i *Murem* a *Drogami wolności* powstał system filozofii egzystencjalistycznej, sformułowany w *L'Etre et le Néant* (1943), to drugie. Pierwsze odbiło się na problematyce moralnej całej jego twórczości, zaostrzyło konflikty, spotęgowało napięcia. Drugie wniosło do twórczości czynnik stały, hamujący rozwój.

La Nausée i *Mur* pisał artysta poszukujący własnej filozofii. *Drogi wolności* pisał filozof szukający kształtu artystycznego dla swojej myśli. A to jest różnica zasadnicza. *

Bohater *La Nausée*, Roquentin, zdobywa poczucie swojej egzystencji poprzez

* Ażeby być ścisłym, trzeba wspomnieć i o tym, że pierwszą drukowaną pracą Sartre'a było studium *L'Imagination* (1936), a więc pierworodną jego dziedziną była filozofia. Prace filozoficzne Sartre'a do powstania *L'Etre et le Néant* nie są jednak egzystencjalistyczne. Sartre jest jeszcze wówczas fenomenologiem.

narastające poczucie obcości świata, innych. Rozdarcie go formuje. To poczucie egzystencji ustawicznie się pogłębia, zbliża się do świadomości, ale nie staje się świadomością, tą świadomością, która wyobcowując pojednałaby go ze światem. Roquentin nie zmaga się, jak później Mathieu w *Drogach wolności*, z gotowymi formułami, nie odwleka świadomie swego losu, nie żyje tak, jakby grał z samym sobą komedię. Mathieu będzie odwlekał dokonanie wyboru, każdego wyboru, w miłości, w ideologii. Roquentin nie wie jeszcze, że od wyboru siebie zależy. Roquentin jest ciągle swoją własną rewelacją, nieukończeniem. Z innymi, ze światem, z naturą łączy go stan nieuświadomienia, nierozeznania, jakieś uczucie niesprecyzowane, muł, maź, błocko podłości, lenistwa, błogostanu, nienawiści, z czego nie może się wydostać, w czym grzęźnie coraz głębiej, co go dławi, dusi, unicestwia. Mdłości. Egzystencja. Gdzieś, w przyszłości, przed nim, w dalekiej perspektywie znajduje się świadomość siebie, świadomość egzystencji. Można ją zdobyć aktem bohaterskiej decyzji, aktem, którym każdy może się narzucić samemu sobie i zmusić się do tego, co w późniejszej terminologii egzystencjalistycznej i praktyce pisarskiej *Dróg wolności* nazywa się dokonaniem wyboru.

Owa maź, błocko, które spaja stające się, a nieświadome swojej odrębności egzystencje, to w dziedzinie myśli — nieokreśloność, niejasność, w dziedzinie uczuć — mdłości i wszystko, co je wywołuje, w dziedzinie woli — atrofia. Stąd w praktyce pisarskiej Sartre'a tego okresu jest takie silne — świadome i konsekwentne — obciążenie elementami naturalizmu. Zarzut naturalizmu byłby jednak chybiony. Nikt go zresztą nie stawiał. Nie jest zadaniem autora *La Nausée* i *Muru* ukazywanie ciemnych, nie nazwanych przed nim stron człowieczeństwa. Byłyby to naiwne odkrycia. Owo nadużycie fekaliów, spermy, owo szamotanie się przy każdej okazji z rozporkami, zdejmowanie i wkładanie gaci nie ma nic wspólnego ze zrywaniem zasłon czy dumnym dążeniem do samowiedzy. Kazimierz Brandys w swoich bardzo interesujących *Notatkach do Sartre'a* zbyt to wszystko generalizuje i broni *Muru* przed czytelnikami *Dróg wolności*. Dopiero w *Drogach wolności* jednolitość artystyczna się załamała i akumulacja brzydoty jest sama dla siebie. W *Murze* i w *La Nausée* brzydota jest artystycznym środkiem do wyrażenia przedświadomego stanu egzystencji, owej mazi, spoiwa wszystkich czuć, wszystkich egzystencji. Sartre jeszcze nie ma idei, dopiero jej po omacku, środkami pisarza, nie filozofa, szuka. Dziś, kiedy znamy system egzystencjalizmu Sartrowskiego, te poszukiwania mogą się wydawać dowolne, przypadkowe. To są dwie rzeczy niezależne: system myślowy i kształt artystyczny. Artystyczne poszukiwania z okresu *La Nausée* i *Muru* są jak najbardziej przekonywające. *Herostrates, Dzieciństwo wodza* to wyłanianie się egzystencji z oblepiającej je mazi, niezdeterminowanego żywiołu, to determinowanie się dopiero i wyodrębnianie świadomości egzystencji. W *La Nausée* i w *Murze* brzydota nie jest nadużyciem, ale środkiem do wyrażania tego, co nie ma jeszcze własnej formy artystycznej, to literacka droga egzystencjalizmu.

Drogi wolności natomiast to całkowicie odmienna sprawa. W *L'Etre et le Néant* Sartre zbudował rozległy, własny system filozoficzny. * Z założenia „eg-

* W broszurze *Egzystencjalizm jest humanizmem* Sartre sam swój system udostępnił szerokiej publiczności. U nas streszczenia tego „krótkiego kursu" egzystencjalizmu ukazywały się w tej lub innej formie wielokrotnie, po raz pierwszy jeszcze w czasach *Odrodzenia*. Ostatnią chronologicznie publikacją jest szkic Adama Stanowskiego w nr 48 *Znaku*, który przynosi obiektywne omówienie odmian egzystencjalizmu literackiego (bez uwzględnienia Le Senne'a).

zystencja poprzedza istotę" wyprowadził zasady, na których oparł widzenie świata i metodę jego interpretacji: udział własny człowieka w swoim stworzeniu; nieograniczoność możliwości świata i ludzkiej wolności; akt wyboru okaleczający człowieczeństwo; wpływ innych na formowanie się świadomości; świadomość egzystencji jako specyfika człowieczeństwa.

Chociaż trudno uważać egzystencjalizm Sartrowski za co innego niż metodę, to jednak powstanie *L'Etre et le Néant* zamknęło okres poszukiwań. Sartre-filozof narzucił się na przewodnika Sartre'owi-pisarzowi. Konsekwencje są nieuniknione. Dalsza twórczość Sartre'a będzie ilustracją lub rozwinięciem tez jego filozofii. Wystąpi to szczególnie jaskrawo w *Drogach wolności*.

Jeśli się porówna historię dwóch współczesnych prądów literackich, jakimi są nadrealizm i egzystencjalizm, jaskrawy się staje niedorozwój artystyczny egzystencjalizmu. Twórca nadrealizmu, Breton, był także, jak Sartre, teoretykiem. Ale jego teorie nie wyczerpywały możliwości, nie wytyczały perspektyw. One były nie postulatem, ale interpretacją praktyki. Manifesty nadrealistyczne ograniczały się do zaznaczenia kierunku uderzenia. Drążono podświadomość z olbrzymią nadzieją, ale bez żadnej pewności odkryć. Hasło „rewolucja nieustająca" było bodźcem i otwarciem perspektyw. W egzystencjalizmie jest odwrotnie. Teoria odgrywa pierwszą rolę. Ona obudowuje, ogranicza artystę. Teoria w egzystencjalizmie ma takie znaczenie, jakiego nie miała w żadnym chyba prądzie literackim. Literatura egzystencjalistyczna ma związane ręce, wykonuje zalecenia, spełnia rozkazy, nie jest samodzielna. I skutki są takie, że egzystencjalizm nie stworzył własnej formy literackiej, nie odbił się w formie literatury. (Przynajmniej egzystencjalizm „klasyczny", egzystencjalizm Sartre'a, Marcela, ten, który występuje pod własną firmą.) Trudno mówić o egzystencjalizmie jako o kierunku formalnym literatury. Takie prądy, jak psychologizm, naturalizm czy symbolizm są dostrzegalne formalnie. Odbiły się w stylu, w słownictwie, stworzyły własne konwencje. A nadrealizm? Po kilku zdaniach go rozpoznamy. A tymczasem analiza formalna utworów Sartre'a nie wykaże obecności nowego elementu artystycznego literatury. Akumulacja brzydoty jest formalną specyfiką naturalizmu; nie wymawiamy jej Sartre'owi, ale przecież Sartre nie odkrył nowego, a tylko zastosował stare narzędzie.

Autor *La Nausée* i *Muru* był jednak na drodze do odkryć nowej formy. Buszowanie w owej mazi, błocku przedświadomościowym miało swoje konsekwencje przynajmniej stylistyczne. Nieokreśloność żywiołu odbiła się w nadmiarze środków wyrażenia. Styl Sartre'a toczy się jak lawina szlaki, zatykająca wszystkie szpary, perspektywy, dławiąca, obezwładniająca. Przez to, że żywioł był nieokreślony, nieokreśloność stała się koniecznością formalną. Zrodził się styl dookolny. Pełnił on funkcję uszczelniającą: obchodził rzeczy, zjawiska dookoła, ogradzał je coraz szczelniej, aby, chociaż nie zostały trafione w sedno, nie zdefiniowane bezpośrednio, określiły się swoimi konturami znaczeniowymi. W stylu, jak w późniejszym systemie filozoficznym, zjawiska określały się swoim odbiciem w zjawiskach otaczających.

Gdyby Sartre nie był filozofem, to owo intensywne poczucie egzystencji, które jest genezą jego pierwszych utworów literackich, znalazłoby sobie własną drogę artystyczną i odbiłoby się w formie. Sartre, jeden z najbardziej przenikliwych umysłów współczesnych, nie może nie zdawać sobie sprawy ze swego ograniczenia i niesamodzielności formalnej. Pośrednio wyznał to. W przedmowie do po-

wieści Nathalie Sarraute *Portrait d'un inconnu* chwali autorkę za to, że o swoją prawdę artystyczną w powieści walczy środkami powieści, że nie deklaracjami, a więc nie teoretycznie, ale od wewnątrz, kompozycją i stylem rozkłada strukturę powieści tradycyjnej. Dostrzega u Nathalie Sarraute właśnie to, czego brak jego metodzie. Sartre nie musiał deklarować się przeciwko strukturze powieści, jego program artystyczny mógłby się inaczej, węziej wyrazić. Jego prawda artystyczna zaczęła sobie w *La Nausée* i *Murze* żłobić własną drogę. Ale rozwój teorii zahamował nowatorstwo artystyczne. Sartre na tym, co najtrwalsze w literaturze, na formie — swego pazura nie odcisnął. Jest pisarzem tradycyjnym, bardziej tradycyjnym od Camusa, który w *Obcym* zalśnił nowością. *L'Etre et le Néant* dało przewagę filozofowi. Od powstania tego dzieła Sartre-artysta stał się popularyzatorem założeń filozoficznych Sartre'a-egzystencjalisty.

Powstanie *L'Etre et le Néant* jest progiem w twórczości Sartre'a. Wszystkie już utwory literackie napisane później są ilustracją tez filozoficznych. Nie wzbogacają już one Sartrowskiej myśli. Postacie powieści i dramatów przeżywają sytuacje graniczne, owe rozdarcia na samym progu wolności, kiedy, zmuszone do wyboru, angażują swoją egzystencję. Sartre stawia swoje postacie na progu psychologicznym, politycznym, metafizycznym i każe im się zachowywać zgodnie z recepturą swojej teorii. Każe im także mówić jej formułami, co już bywa żenujące.

Np.:

— Tak. Być wolnym. Całkowicie wolnym. To twój nałóg.

— To nie jest nałóg — rzekł Mathieu. — To... co chcesz więc?

Był zirytowany: to wszystko po sto razy jej tłumaczył, i wiedziała, że właśnie to najbardziej leży mu na sercu.

— Jeżeli... jeżeli bym nie usiłował brać swojej egzystencji na własny rachunek, to fakt egzystencji uważałbym za absurd.

Marcelle z uśmieszkiem powtarzała uparcie:

— Tak, tak, to twój nałóg.

Mathieu pomyślał: „Denerwuje mnie, kiedy się robi na dowcipną". Poczuł jednak wyrzuty sumienia i rzekł łagodnie:

— To nie jest nałóg. Taki j e s t e m.

— Jeśli to nie jest nałóg, to dlaczego inni tacy nie są?

— Oni są tacy, tylko nie zdają sobie z tego sprawy.

Marcelle przestała się śmiać, w kącikach jej ust powstała głęboka i smutna bruzda.

— A ja? Ja nie mam takiej potrzeby wolności — rzekła.

Tak jakby Sartre-artysta dał za wygraną i literaturę traktował po prostu jako teren szerszego oddziaływania. W studium *Co to jest literatura?* swoją specyficzną metodą socjo-psychologiczną ukazał związki literatury ze wszystkimi dziedzinami ludzkiej aktywności; fazami rozwoju dowodził jej zależności społecznych, ideologicznych i politycznych. Jest bliski marksistowskiego pojmowania literatury. Jest to wyraźnie rola służebna. Od roku 1943 temperament i wynalazczość zwrócił w stronę teorii. W tej dziedzinie dokonał wielu odkryć. Teoretyczne prace Sartre'a są zwierciadłem współczesności. Nie ma dziedziny humanistyki, na którą by nie przerzucił założeń egzystencjalizmu. *O kwestii*

żydowskiej jest rozwinięciem na konkretnym przykładzie tezy egzystencjalistycznej o formowaniu się świadomości własnej poprzez świadomość innych. Portrety Baudelaire'a i Geneta to socjo-psycho-analizy egzystencjalne twórczości literackiej. W tych portretach już nie obchodzą Sartre'a walory artystyczne dzieł literackich. Są one dlań po prostu kluczem psychoanalitycznym, interesują go jako odbicie rozdarcia i konsekwencje dokonania wyboru. Rozwój Sartre'a to stałe oddalanie się od problemów artystycznych. W powstałych przed granicznym rokiem 1943 studiach o Faulknerze i Dos Passosie Sartre zabłysnął jako znakomity analityk, wrażliwy na formę, na formę przede wszystkim. Szkice z lat 1943—1944 o poezji Ponge'a i o *Obcym* Camusa to arcydziełka wnikliwości. Ale ich autor nie stosuje do analiz formalnych egzystencjalistycznej metody. Jest jeszcze fenomenologiem. Sartre-egzystencjalista oddala się od zagadnień artystycznych, aby rozpocząć trwający do dnia dzisiejszego dialog z marksizmem. Teren jego operacji intelektualnych coraz bardziej zazębia się z ideologią stając się interpretacją czynu. Na początku swojej drogi filozoficznej egzystencja miała dlań przede wszystkim sens metafizyczny, tak pojmował zaangażowanie. Od tego pojmowania oddalił się bardzo kładąc coraz bardziej nacisk na ideowo-polityczny sens zaangażowania.

Twórczość literacka Sartre'a te procesy intelektualne odbija, interpretuje i popularyzuje. Jest to szczególnie jaskrawo widoczne w dramacie. Od czasu, kiedy literatura przestała być dlań terenem poszukiwań, a stała się terenem masowego oddziaływania, Sartre uprawia przede wszystkim dramat, który mu daje największe szanse dotarcia, najszerszy zasięg. Dla dramatu także, jak dla całej twórczości, progiem jest *L'Etre et le Néant*. Jedyny dramat Sartre'a napisany przed usystematyzowaniem jego pojęć o świecie to *Muchy*. I *Muchy*, tak jak *La Nausée* i *Mur*, odbijają swoją nieortodoksyjnością od dzieł późniejszych. *Muchy* są oczywiście dramatem egzystencjalistycznym. Ale — i w tym zbieżność z *La Nausée* i *Murem* — nie ilustrują tezy. Graniczna sytuacja wyboru między wolnością a zaangażowaniem ma miejsce na najwyższym metafizycznym piętrze egzystencji. Dla Oresta wolność to nie wyzwolenie od odpowiedzialności, poczucia winy i wyrzutów sumienia. Dla niego wolność to największe obciążenie. Poczucie wolności wobec swojego losu zdobywa wtedy, kiedy się obciąży świadomością innych. A już w *Przy drzwiach zamkniętych* powróci do egzystencjalistycznego konformizmu; „Piekło to inni". Wraz z socjologizowaniem się filozofii Sartrowskiej i rozpętaniem dyskusji z marksizmem sztuki teatralne od *Ladacznicy* poprzez *Brudne ręce, Diabła i Pana Boga* do *Niekrasowa* będą terenem konfliktów ideowo-politycznych. Już głównie konflikt ideowo-polityczny będzie stwarzał sytuacje egzystencjalne domagające się aktu wyboru, uchylenia się lub zaangażowania.

Na *Drogi wolności* od dawna wskazuje się palcem jako na to dzieło, które ma być literacką syntezą Sartrowskiej myśli. W zamierzeniu powieść miała dać obraz współczesności od wojny hiszpańskiej do wyzwolenia Francji. Trzeci (ostatnio napisany) tom kończy się transportem żołnierzy francuskich do niewoli. Dwa opublikowane fragmenty tomu czwartego dzieją się w obozie jenieckim. Nie jest pewne, czy Sartre cykl powieściowy zakończy, dialog z marksizmem bowiem zaprowadził go dalej w rzeczywistości, niż to jest do przyjęcia dla Bruneta, przedstawiciela ortodoksji partyjnej w powieści. Wokół trzech postaci: Mathieu, Daniela i Bruneta spiętrzają się sytuacje egzystencjal-

ne. Brunet, osobowość jednoznaczna, jest granicą świadomości innych, katalizatorem ich rozwoju ideowego. Mathieu i Daniel to świadomości zapalne egzystencjalizmu. Z Mathieu Sartre postępuje jak z królikiem doświadczalnym. Każe mu iść przez życie z bagażem wolności, każde mu w najbardziej nieprawdopodobnych sytuacjach psychologicznych deklamować egzystencjalistyczne tezy. Mathieu idzie przez trzy tomy powieści jak parodia egzystencjalistycznego bohatera. Ale przestaje być parodią. On, który bał się o swoją teoretyczną wolność i cofał się przed każdym krokiem decydującym o zaangażowaniu się w miłość czy ideologię, zdobywa prawdziwą, chociaż błyskawiczną jak Mersault w *Obcym* wolność w momencie, kiedy ją traci. To jest jedna z najwspanialszych kart współczesnej literatury: Mathieu pod niemieckimi kulami, zmuszony przez rzeczywistość do wyboru, właściwie już za niego dokonanego.

Zbliżył się do parapetu i zaczął strzelać na stojąco. To był oszałamiający rewanż. Każdy strzał to zemsta za jakiś dawny skrupuł. Ten w Lolę, której nie odważyłem się okraść, tamten w Marcellę, którą musiałem porzucić, ten w Odetę, którą odwaliłem. Ten za nie napisane książki, tamten za nie odbyte podróże, a ten za tych wszystkich bubków, których tak chciałem nienawidzić, a zmuszałem się zrozumieć. Strzał, prawa wylatywały w powietrze, kochaj bliźniego swego jak siebie samego, trach w tego gówniarza, nie zabijaj, trach w tego bubka. Strzelał w człowieka, w kwiaty, w świat: Wolność to Terror. Paliło się merostwo, paliło mu się w głowie, kule świstały, wolny jak powietrze, cały świat wyleci w powietrze, ja wylecę w powietrze, strzelił, spojrzał na zegarek: czternaście minut trzydzieści sekund. Niczego już nie pragnął prócz półminutowej zwłoki, akurat tyle, by zdążył strzelić w pięknego oficerka biegnącego w stronę kościoła. Strzelił w pięknego oficerka, kropnął w całe piękno ziemi, w ulice, kwiaty, ogrody, we wszystko, co kochał. Piękno dało chamskiego nura i Mathieu kropnął raz jeszcze. Kropnął: był czysty, wszechpotężny, wolny.

Ta stronica rehabilituje wiele innych. Jeśli *Drogi wolności* uznać za syntezę myśli Sartre'a, to jest to synteza złego i dobrego. Kawał życia, kawał epoki, autentyk historyczny, autentyk psychologiczny, to jedno. Drugie: natrętny komentarz egzystencjalistyczny. Nie odautorski, a więc nie prymitywny formalnie, ale o ileż bardziej naiwny, bo deklamowany przez żywe postacie.

Akumulacja brzydoty w *La Nausée* i *Murze* była uzasadniona. Była środkiem artystycznym. W *Drogach wolności* ta akumulacja nie ma podstaw. Sytuacje egzystencjalistyczne są już wyklarowane, krzyżują się świadomości. Przeżycia seksualne ani dla Mathieu, ani dla Daniela nie stanowią owej warstwy nieokreślonej, wyzwalającej dopiero czucie egzystencji, aby należało stapiać je w maź, w błocko narzędziami naturalizmu. I Mathieu, i Daniel bardzo jasno, przenikiwie widzą np. swój stosunek do Marcelli. Śmieszne więc są takie rewelacje w rodzaju „zdjął spodnie", wiadomo. W *Drogach wolności* brzydota jest nieuzasadniona i świadczy o obciążeniu naturalizmem. Przenikliwość Sartre'a jest tak wielka, że wątpić należy, aby to obciążenie było nieświadome. Po prostu nie opiera się presji formalnej, skądkolwiekby ona szła. Dlatego, że nie ma czego bronić, nie ma własnej formy. Pod tym względem *Drogi wolności* to *potpourri* form powieściowych, starych i nowych (symultaneizm). Wszystko to jest scalone, zalane egzystencjalistycznym komentarzem. Ta synteza jest

chyba nieudana. *Drogi wolności* to najsłabsze literackie dzieło Sartre'a. Zbyt widoczne są fastrygi: tezy.

Jakkolwiekby się oceniało dzieło literackie Sartre'a, nie można nie pamiętać o tym, że tezy, które ono obrasta, są także własnością pisarza. Jeden z najciekawszych, najoryginalniejszych umysłów współczesnych na nikim nie pasożytuje. Ma więc prawo swoją literaturę mniej cenić od swojej filozofii. Ale tutaj pewna dwuznaczność się wdziera. Jego filozofia narodziła się z literatury i dla literatury. Jest nierozłączna od swego literackiego wcielenia. *L'Etre et le Néant* bardziej niż systemem czy wykładem metody jest repertuarem literackich tematów. Sartre wszystkie je lub prawie wszystkie w szkicach, dramatach i powieści rozwinął. Powstało dzieło imponujące rozmiarami, zakresem. Gdyby zakres ten ogarnął także formę, byłoby niezwietrzałe.

Zbigniew Bieńkowski

Włodzimierz Maciąg

PODRÓŻ DO ARKADII

Z mieszanymi wrażeniami wstałem od lektury Jana Parandowskiego.* Krytyka współczesna niezbyt interesuje się tym pisarzem i nie jest to zjawisko które budziłoby do niej zaufanie. Nasza recenzja literacka ma szczególne upodobania jeśli idzie o wybór autorów, nie można jej w tym sensie nazwać ani opinią solidną, ani lojalną. Pokaźny dorobek Parandowskiego, ukazujące się co kilka lat wybory jego utworów nakazywałyby przecież uwagę. Jest to pisarz który wbrew gustom krytyki trafił do publiczności, zapewnił sobie szerok krąg nie tylko czytelników, ale wręcz wielbicieli. Miałem możność słyszeć niejedną pełną uznania opinię, zwłaszcza wśród ludzi młodych, którym tego gustu nikt nie narzucił. Pisarz ma za sobą blisko 40 lat pracy literackiej. Piękna liczba! Kto ją przekroczy, nie wypadając z obiegu wydawniczego, już na tej zasadzie zapewnia sobie pozycję. Cóż jeszcze, gdy umie stworzyć wyraźny profil swych zainteresowań, ma sprawy, od których jest specjalistą, dziedziny o których wypowiadać się lubi i umie.

Parandowski chętnie pisze o środowisku kulturalnym, które go wychowało Na te związki warto zwrócić szczególną uwagę. Biografia młodości zawsze daje literacki punkt zaczepienia, formę buntu, problem na całe życie, często podpowiada nawet postaci i scenerię. Parandowskiemu dała także nakaz, aby pozostał wierny wszystkiemu, co wyniósł z lwowskiego gimnazjum i lwowskiego uniwersytetu: jeszcze w jego najnowszej książce o Petrarce żyje klimat tamtego środowiska, klimat secesyjnego, galicyjskiego miasta. Profesorska filologia łączy się w namiestnikowskim Lwowie, i to w jak największej przyjaźni, z upodobaniami artystycznymi moderny. Literatura, sztuka, w ogóle kultura, są przedmiotem szczególnego szacunku, rzec by można — szacunek ten jest w stadium hipertrofii. Zamienia się w światopogląd, w ideologię, niemal w rację polityczną. Humanistyka pokonała właściwie samo życie: stała się orędowniczką młodopolskiego artysty i obiektem powszechnego kultu. Swoista recepcja narodowych tradycji, idąca poprzez poezję romantyczną, prze

* Jan Parandowski: *Dzieła wybrane*. Warszawa 1957, „Czytelnik", t. I—III str. 745 + 767 + 492.
— *Petrarka*. Wyd. II. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 192.
— *Alchemia słowa*. Wyd. II. Warszawa 1956, „Czytelnik"; str. 373.

piękne słowo, przez artyzm, w połączeniu z XIX-wiecznym mieszczańskim renesansyzmem — stworzyły atmosferę, która literaturę i sztukę ubóstwiła i tym samym po trochu obezwładniła. Przez tę bramę wszedł do zawodu krasopisarza Parandowski. Był profesjonalistą od początku, od dzieciństwa niemal. Pisarz mówi przecież o tym w swoich wspomnieniach. Książka była dla niego najważniejszym przeżyciem młodości, osobista pasja naukowa wspiera a bardzo silnie tamte wewnętrzne emocje. Parandowski napisał właściwie tylko jedną rzecz, w której zrzucił profesorskie stroje *(Niebo w płomieniach)* w bohaterze tej książki, rzadkiej u pisarza, w pełni fikcyjnej postaci, odczytać możemy raz jeszcze typ konfliktu, którego źródłem jest tekst.

Bo na czym polega w istocie bunt młodego Teofila Grodzickiego, który sprzeciwił się domowym, katolickim bogom? Niewiele pomyliłby się, kto by nazwał przeżycia bohatera rozwojem literackiego gustu. Teofil ujrzał pewnego dnia, że książki, a także wartości, których one bronią, mogą być przedmiotem krytyki, że literatura ma znacznie większe możliwości, niż wynikałoby to ze szkolnych podręczników i szkolnej lektury. Że istnieje w ogóle myśl krytyczna, zjawisko niezgody, dezaprobaty, drwiny. Ale to nie przeżycia dały mu podobne doświadczenia. Nie pasje ani namiętności, nie zatarg z ludźmi, którzy go otaczają. Sprawa poczęła się w książce, obiegła krąg towarzyski nie naruszając go zgoła i na książce by się pewnie skończyła. Zapewne, wiele pojęć musiało przy tym ulec rewizji, dziecinne niebo stanąć musiało w płomieniach. Ale powieść ma w swej istocie sens filologiczny, chodzi w niej o recepcję pewnych treści kulturalnych, których pisarz nie próbuje konfrontować z życiem. Nie o losie bohatera rozstrzyga autor — bo ten biegnie ponad czy poza tym wszystkim — ale o kulturalnych upodobaniach Teofila Grodzickiego.

Jeśli istnieje jakiś jeden bohater odżywający w książkach Parandowskiego, to ten właśnie, który zaspokojenia swych wewnętrznych potrzeb szuka w tekstach. Największym przeżyciem jego młodości jest decyzja samodzielnej lektury, odnajdywanie swego miejsca w świecie polega na zdobywaniu nowych czytelniczych doświadczeń. Byłoby doprawdy barbarzyństwem ironizować na temat podobnie szlachetnych upodobań. Będzie dla nas jednak zagadnieniem ta przede wszystkim sprawa: czym są dla pisarza nagromadzone doświadczenia czytelnicze, jaki sens mają wszystkie zabiegi uczonego profesora-filologa, smakosza stylów, erudyty i konesera? Czym staje się pod jego piórem pojęcie literatury, pojęcie kultury? Na te pytania będziemy szukać odpowiedzi.

Parandowski jest pisarzem zaspokajającym bez wątpienia wiele potrzeb czytelniczego rynku, potrzeb nawet utylitarno-społecznych, i usilne odszukiwanie w nim pięknoducha musiałoby prowadzić do fałszów. Najpierw jest to pisarz o bardzo silnym instynkcie wychowawczym. Jego teksty z przedwojennych podręczników szkolnych mają doskonałą markę. Jego wiedza historyczna i literacka, której zresztą nie mam prawa oceniać, wydaje się nader dobitnym argumentem naukowego, erudycyjnego autorytetu. Lecz nie ma chyba pisarza, który spojrzawszy na dzieje ludzkości, nie zaznałby uczucia grozy i przerażenia. Instynkt wychowawczy każe historię widzieć w świetle szlachetnych dążeń, ideałów, wytrwałej realizacji moralnych wartości. Lecz ambicje literatury są znacznie szersze i prawda, której ona szuka, nie zawsze społecznym potrzebom idzie na rękę. Literatura może być po prostu traktowana jako

zawód, ale rolę historyczną zaczyna ona odgrywać dopiero wówczas, gdy krzyczy o tym, co się w człowieku naprawdę dzieje. Nigdy rola pisarza nie była łatwa, pisarstwo częściej stawało się przeklętym obowiązkiem, męczarnią, stawaniem na przekór, rozterką wątpliwych prawd niż jakąkolwiek satysfakcją. Można, rzecz jasna, widzieć w nim tylko szlachetne zajęcie, obcowanie z pięknem, artystowską profesję, życie powołanych, tajemnicę talentu. Lecz takie spojrzenie musi wzbudzić protest każdego, kto w naszych czasach spróbował zajęcie swoje potraktować z powagą. Parandowski w swojej książce *Alchemia słowa* zajmuje się pisarstwem jako szczególnym sposobem szukania ładu, harmonii, wewnętrznego oparcia, optymizmu płynącego z wieczności sztuki. Przekonanie takie jest zgodne z instynktem wychowawczym. Literatura staje się w tym ujęciu nowym autorytetem, wspaniałym rezultatem ludzkiej twórczości, czymś najcenniejszym, trwałym i niezawodnym. Rozważania o sposobach pisania, nawykach i przyzwyczajeniach literatów zdradzają bezustanne przeświadczenie, że wszystkie dziwactwa, kłopoty i wysiłki mają na celu osiągnięcie pewnego progu, poza którym dane jest artyście obcować z pięknem. W tym sensie książka jest także obietnicą: zachęca do prób, wytrwałości, kusi sławą, wpisaniem do listy nieśmiertelnych. Z rzeczywistego wysiłku piszących wybiera autor to wszystko, co budzi otuchę i jednocześnie narzuca czytelnikowi podziw dla ludzi, którzy ten wysiłek podejmują.

I literatura w takim obrazie musiała zmienić swój wygląd i sens. To bowiem, czym ona żyje i co ludziom pokazuje, bardzo rzadko bywa budujące. Parandowski pokazuje twórczość literacką od momentu, kiedy twórca znalazł się już wobec kartki papieru. Wszystko, co działo się wcześniej, kontakty z ludźmi i ze światem, przeżycia, gromadzenie doświadczeń, w czym pisarz był zwykłym człowiekiem i co musiał przecierpieć, zanim do swoich prawd doszedł — jest poza obserwacją. Autor *Alchemii słowa* oddziela artystę od każdego innego człowieka, każe mu być trochę kapłanem, trochę fenomenem. Byłoby to jedynie kontynuacją mitu moderny, gdyby nie przynosiło rezultatów znacznie poważniejszych. Literatura bowiem u Parandowskiego wyzbyła się swej wartości poznawczej. Stała się zbiorem słów, których ambicją jest uroda opisu. Najtrudniejsza praca oddzielenia spraw istotnych, odszukania dramatów, próba orientacji w gąszczu życia, konstrukcja literacka, nie zostały w książce pokazane. *Alchemia słowa* mówi o pisarstwie, jak gdyby uprawiało ono jedynie sielankę, kiedy w istocie literatura żyje tragedią.

Szczególny dobór kryteriów, które stosuje autor wobec sztuki, pozwala mu istnieć jako pisarzowi w znacznej niezależności od wszystkiego, co się na świecie dzieje. Jeden z paradoksów twórczości artystycznej, która na takie zjawiska pozwala. Tym tłumaczyć można zadowolenie jego czytelników. Literatura bowiem bywa także traktowana jako wejście w świat fikcji, w którym nasze okrutne doświadczenia przestają mieć znaczenie. Istnieją kręgi odbiorców sztuki, którzy szukają w niej sielankowego mitu, odpoczynku, oddechu. Tych właśnie pisarstwo Parandowskiego nasyci bardzo skutecznie. Jego mitologiczny charakter godzi się z erudycyjną dokładnością, naukowa rzetelność wspiera w ciekawym związku obrazy, które żyją czystymi ideami. Rzemiosło literackie .Parandowskiego, jego dbałość o frazę, składnię, kadencję, o słowo, jest w ramach przyjętej przez niego zdobniczej stylistyki — bez zarzutu. Zapewne, niejedno wzruszenie ramion wywołać może staranność, która przeradza

się w sztuczność, słowo musi u Parandowskiego znaleźć sobie najpierw swój wzór historyczno-literacki, jest zawsze stylem, znacznie rzadziej po prostu znakiem. Posłuchajmy takiej apostrofy o wróblu: „Ptaszku mój domowy! Któż wysłowi twój wesoły wdzięk, twój skok w takt piosenki łobuza, twój krótki lot, jowialną przebiegłość twoich czarnych paciorków, twoją niefrasobliwą skrzętność". Fraza wydać się może manieryczna, wystylizowana już w momencie narodzin wrażenia. Ale nie jest to zła robota literacka. Chodzi mi o to, że sposób pisania Parandowskiego znów prowadzi do jego pojmowania literatury jako krainy estetycznych satysfakcji. Pisarz wie bardzo dobrze, że temat dyktuje stylistykę, nie zapomina o tym nigdy i w rezultacie pisarstwo jego jest zawsze czymś w rodzaju popisu technicznego, demonstrowaniem warsztatu wraz w całym zespołem narzędzi. Ale warsztat ten pracować może tylko podług wzorów.

Parandowski jest autorem dwu biografii literackich, Oskara Wilde'a i Petrarki. Dzieli te książki od siebie lat blisko trzydzieści, a można by je traktować jako rzeczy tego samego roku. Stałość pisarza, wokół którego życie, wydarzenia, historia, przechodzą niemal nie zauważone, musi wzbudzić zastanowienie. Można podziwiać niewzruszoność, szukać w niej siły i wierności przyjętej wizji literatury. Ale jego praktyka literacka pokazuje inne rezultaty: obojętność wobec historii prowadzi do obojętności wobec najważniejszych spraw ludzkiego życia. Obydwu bohaterów przedstawił Parandowski w tym jednym przede wszystkim wymiarze: w ich stosunku do sztuki, do piękna. W wypadku Wilde'a ten punkt widzenia jest chyba bardziej uzasadniony, jako że sama historia przekazała nam jego postać w tym kształcie. Konstrukcja Parandowskiego opisuje w chłodnych i kunsztownych strofach życie, które było bezustannym, we wszystkich szczegółach obmyślonym hołdem dla wartości estetycznych. Estetyka zdławia w końcu żywioł, fałszuje go, prowadzi do wynaturzenia. Toteż biografia ta jest do dziś chyba najlepszą książką autora: sztafaż artystyczny estetyzującej epoki, kłamstwo sztuki i jej rzeczywisty chłód i obojętność, jej, by tak rzec, egoizm wobec życia — to wszystko staje się po trosze krytyką własnych przekonań autora. Persyflażowy charakter powieści wobec estetyzmu jako postawy Wilde'a zapewnia powieści wartość i autentyczną świeżość.

Tymczasem przy lekturze ostatnio wydanej książki o Petrarce zaczynamy się zastanawiać, czy tamten persyflaż był świadomy, czy też znalazł go tylko zbyt domyślny krytyk. Petrarka żyje w innej epoce, wiek XIV we Włoszech, epoka kondotierów i żołnierskich karier, dyktatura Cola di Rienzo — nie stwarzały najlepszych warunków dla estetycznych kontemplacji. Nieustanne dowody uwikłania Petrarki w konflikty polityczne, które autor przytacza, nakazywałyby chyba postać tę widzieć inaczej. Czy można uwierzyć, że sukcesy Petrarki, zwłaszcza jego pozycja polityczna, jego autorytet pośród sporów i walk, były rezultatem tylko jego literackiej działalności? Filologicznych prac? Wszystkie protesty i deklaracje Petrarki, każdy sukces i tytuł feudalny były, musiały być wplątane w intrygę polityki i dyplomacji. Parandowski kończy jeden z rozdziałów określeniem Petrarki jako renesansowego *l'uomo universale,* który bierze najpełniejszy udział w historii swej epoki, nie unika życia, lecz z pasją zanurza się w jego rwący nurt. „Jako pisarz nie zakreślał sobie żadnych granic. Chciał i mógł zająć każdą postawę..." — pisze autor. W innym

miejscu: „Od tej pory nigdy nie przestał zajmować się polityką. Było w tym wiele poetyckiej fantazji. (...) Te fantazje i marzenia były nie tylko więcej warte pod względem moralnym od wulgarnego realizmu polityków posługujących się oszustwem w dyplomacji a przemocą w zatargach, jakie sami wywoływali, ale były również głębiej „realne", bo niosły w sobie daleką a niezawodną przyszłość jedności narodu i państwa włoskiego". Szczególna to interpretacja politycznego działania. Trudno uwierzyć, aby ktoś, wplątany w politykę księstw włoskich epoki wczesnego Renesansu, zachował dziewiczą duszę humanisty, aby fantazja poetycka rozstrzygała o poglądach. Jakub Burckhardt, którego książka o kulturze Odrodzenia we Włoszech odegrała doniosłą rolę przy tworzeniu renesansyzmu, proponował traktować włoskie państewka tej epoki jako dzieła sztuki. Ale Parandowski zbyt dosłownie przenosi to na interpretację postaci. *Ex post* tworzona konstrukcja Burckhardta nie może tłumaczyć przecież racji dyplomatycznego działania.

Oto, jak mi się zdaje, jeden z dobitnych przykładów dla świata pojęć Parandowskiego. Wszystko: życie, kariera, działalność, grzęzną w zachwycie estetycznym, w literackiej, pełnej powierzchownego podziwu aprobacie. Gdybyż chodziło tu tylko o oceny! Ale podobny stosunek do bohatera i do jego epoki prowadzi autora do idealizacji, która odbiera życiu prawdę. Na miejsce dramatów i walk, fantastycznych karier i upadków, które dramaturgom późniejszych wieków służyły za materiał ludzkich namiętności, otrzymujemy kunsztownie podany obraz literackiej kariery, szlachetnych, kulturalnych skłonności, artystycznej kontemplacji. Znów historia i jej okrucieństwa uznane zostały za wulgarną sprawę, niegodną zainteresowań humanisty. W rezultacie jednak wszystko uległo idealizującemu retuszowi, zniknął rzeczywisty obraz człowieka i miejsce jego zajął bardzo estetycznie zrobiony wzorzec.

W ogóle jest dla Parandowskiego bardzo znamienne, że humanizm jego aprobuje dorobek kulturalny jako coś jednolitego, co przyjmuje się w całości i w całości wielbi. Przy swych bardzo szerokich zainteresowaniach nie proponuje on nigdy jakiejś myśli porządkującej, krytycznej, która pozwoliłaby wydobyć na plan pierwszy określone problemy, wartości, po stronie których on sam w szczególnej mierze się opowiada. W świecie kulturalnym Parandowskiego nie ma hierarchii, nie ma zimna i gorąca. Trwa wiecznie łagodna, śródziemnomorska wiosna, nic nas nie parzy ani ziębi, a wszystko ma wzbudzać łagodny zachwyt. Dorobek ludzkości jest wielką, różową leguminą, którą konsumujemy z radością, izolując się w trakcie tego od własnego życia i własnych kłopotów. Według niektórych krytyków kultury sztuka jest próbą intensyfikacji życia. U naszego autora przeciwnie: konsumpcja estetyczna wprowadza w stan boskiego zachwycenia, szczególnej dystrakcji. Pisarz nie jeden raz powołuje się na renesansowe kryteria ładu i harmonii. Ale w jego interpretacji ład nie oznacza krytycznej selekcji, lecz znalezienie miejsca dla wszystkich, aprobata totalna. Można zapytać, czy postawa ta nie oznacza najwyższej mądrości. Lecz bierność wobec dorobku kulturalnego oznacza zanik zdolności sądzenia, zanik krytyki.

Aprobata totalna jest usprawiedliwiona u erudyty. Profesor bardziej niż ktokolwiek ma prawo, jeśli nie obowiązek, akceptacji wszystkiego, łagodności i tolerancji. Lecz pisarza postawa taka czyni letnim, literatura jest bowiem krytyką rzeczywistości. Aprobata jest postawą człowieka, któremu o nic nie

chodzi. Jeśli pisarz chce kogoś wziąć w obronę, musi w tej samej chwili kogoś innego zaatakować. Nie ma sprawiedliwości bez prokuratora. Toteż związek Parandowskiego z ideologią katolicyzmu jest niewątpliwie dość pozorny, o wiele bardziej wynika z tradycjonalizmu, z upodobania do aprobaty niż z jakiejkolwiek krytyki. Wszystkie pedagogiczne teksty, całe *Niebo w płomieniach*, którego bohater przeżywa głęboki dramat, gdyż sprzeciwił się szkolnemu katechecie — świadczą o wadze, jaką w świadomości pisarskiej autora mają tradycyjne autorytety.

Ale bądźmy lojalni. Parandowski nie wszystko aprobuje. W wyborze jego artykułów znalazły się wśród innych dwie recenzje, w których pisarz decyduje się na krytykę, jest polemiczny i ostry. Książki, które zwalcza, to *La trahison des clercs* Bendy i *Faraon* Bolesława Prusa. Krytykując *Faraona* wyraża niechęć do Prusowskiej koncepcji powieści politycznej, do jego obrazu państwa. Zarzuca mu przy okazji różne grzechy: brak naukowej sumienności, brak zażyłości z epoką, gadulstwo, brak dostojności. Ale nie łudźmy się: jeśli gadulstwa nie znalazł Parandowski u Żeromskiego, to chyba w wypadku Prusa chodziło o co innego. Domyślam się, że największy niesmak sprawił Parandowskiemu obraz państwa, które jest żywe, dynamiczne, cierpi na konflikty dworskie i klasowe, dalej — obraz władcy, który sprzeciwia się pętającej go tradycji. Interes polityczny decyduje tu o biegu historii, życiem rządzi właśnie ten „wulgarny realizm" — i tego estety znieść nie może. Nauka i sztuka kapłanów służą taktyce w państwowych rozgrywkach i to oburza idealistę. Parandowski jest niewątpliwie zaślepiony odmawiając wartości tej doskonałej i jedynej w naszej literaturze powieści politycznej.

A Benda? Tu okazuje się, że Parandowskiemu obce są najistotniejsze problemy humanizmu naszych lat. Współczesny intelektualista znalazł się w punkcie krytycznym, historia odbiera mu coś niesłychanie istotnego, Benda dostrzegł to i niezależnie od jego interpretacji dotknął w swej książce nerwu współczesnej kultury. Parandowski tłumaczy, że intelektualista może przecież kochać swych bliskich, rodzinę i swój kraj i to go wcale nie dyskwalifikuje. Przy takich argumentach polemika jest dość trudna. Niemniej sąd Parandowskiego jest pouczający, zwłaszcza że obok jego opinii zamieszczono w książce odpowiedź Bendy. Spór rozegrał się się przed wojną, co w pewnym stopniu usprawiedliwia recenzenta. Ale włączając teksty do nowego wyboru nie zawadziło dodać uwspółcześniającego komentarza.

Parandowski ma zatem swych antagonistów. Lecz śledząc uważnie jego argumentację, odszukujemy w niej nie tyle krytyczną myśl, ile niechęć i sprzeciw. Pisarz jest bowiem znieczulony intelektualnie, nie potrafi nazwać tego, co u przeciwników jest nowe, istotne, co daje wartość ich książkom. Nie problematyzuje ich wywodów, nie umie ich uschematyzować, uogólnić. Operuje argumentacją, która do najważniejszych treści książek nie dociera. W sprzeciwie jego więcej jest estetycznego niesmaku niż wniknięcia w problematykę. Pisarz jest raz na zawsze przekonany, że humanizm i kultura to są sprawy moralnie czyste, i autor nowoczesny, który próbuje pokazać służebność dorobku twórców, ich polityczne uwikłanie, musi z reguły wywołać stany estetycznie negatywne. Można by niemal sporządzić listę takich książek. Ale istotniejsza jest sprawa inna, sprawa bezradności pisarza wobec zagadnień kulturalnych, które niesie nasza historia. Czy kultura klasyczna nie miała doświadczeń po-

zwalających i tutaj snuć analogie? Niewątpliwie tak. Idzie tu o punkt widzenia. Parandowski ze swoim warsztatem intelektualnym nie sięga do niektórych procesów, pragnie utrzymać do końca pewne estetyczne złudzenia i mieć spokój. Sztuka, twórczość literacka są dla niego zawsze czymś pięknym, jakąś uświęcającą kąpielą. Życie chciałby od nich koniecznie oddzielić.

Dlatego właśnie najlepiej czuje się pisarz w układach zamkniętych, w sferze mitologii na przykład, która jest immanentnie tłumaczącym się światem. Układy tego rodzaju są estetyczną sublimacją rzeczywistości, można się nimi zajmować, nie schodząc poniżej pewnego progu idealnego zachwycenia, nie zaglądając zbyt natrętnie w problematykę egzystencji. Mitologia jest gatunkiem literatury sielankowej, którą zamknięte formacje kulturalne zawsze sobie chętnie tworzą. Miało swoją sielankę średniowiecze, później epoka absolutnych monarchów, istnieją próby współczesne. Mitologię grecką można odczytać także w inny, mniej sielankowy sposób, tak jak to czynią współcześni Francuzi. Ale Parandowskiemu odpowiada najlepiej ów obłoczek beztroski, ów człowiek, który przed tragizmem skutecznie broni się nieśmiertelnością, który ma grzeszki, a nie grzechy. Taka rzeczywistość nie odbiera wcale szansy dowcipu ani literackiego mistrzostwa, toteż pisarz może tu w całej pełni zademonstrować zalety swojego pióra. Tamtych postaci nie obowiązują ponure konieczności naszego świata, których pisarz tak konsekwentnie nie chce widzieć, Ariel pląsa pozbawiony towarzystwa Kalibana. I kiedy świadomie założymy sobie, że wejść pragniemy w świat konwencji, a nie prawdy, w świat, gdzie żywić się możemy ambrozją i poić nektarem — zaczynamy podziwiać Parandowskiego. Erudytę, który zna tajemnicę szczegółów, skomplikowane wątki, niejasne zakończenia — i pisarza, który umie wydobyć i ukazać żart, dysponuje pobłażliwością i ironią. Tu pisarz zawiera sojusz z erudytą i sojusz ten daje świetne rezultaty. Dopóki w polu widzenia nie pojawi się żywy gatunek człowieka.

Między Parandowskim, autorem mitologii, i Parandowskim, opisującym spotkanie z autentyczną Grecją, jest różnica klasy literackiej. Ginie gdzieś dowcip, ginie dystans pisarski. Cokolwiek autor pragnie nam w rzeczywistym kraju pokazać, nie może tego zrobić bez pretensjonalnych zabiegów stylistycznych, stoi zawsze na koturnach szczególnej egzaltacji. „Z wąwozów skalistych, z zawojów mgieł podnoszących się z doliny Kladeosu, cicho i nieprzeczuwanie jak westchnienie objawił się kres drogi: Olimpia..." Trzeba kunsztu, aby ze zwykłego faktu zrobić takie zdanie. Rzemiosło literackie służy przede wszystkim poetyzacji, zachwytom, hołdom, osnuwa każde spostrzeżenie mgiełką uczuciowości dość pośledniego gatunku. Dopóki pisarz informuje rzeczowo — jest uważnym, a przede wszystkim świetnie znającym przedmiot reportażystą. Ale pióro reportażysty ma szczególną skłonność do poetyzacji i wtedy pociąg „zuchwale roztrąca gaje cytrynowe", a fale idą „mądrym, odmierzonym zasięgiem".

Z tych samych poetycznych uniesień biorą swój początek dialogi historycznych postaci, które przy całej uroczystej scenerii i podniosłej stylistyce są nagromadzeniem patetycznych ogólników, niewspółmiernych wobec gdzie indziej demonstrowanej rzetelnej erudycji. Cezar rozmawia pośród gwiazd z Cyceronem, poeta współczesny z Horacym, Conrad ze swym bohaterem. Jak niewiele mają sobie ci ludzie do powiedzenia! Znamy już przyczynę: brak krytycznego spojrzenia na dzieje, brak jakiejś „własnej sprawy", myśli pro-

wadzącej dialog, czegoś, o co pisarzowi naprawdę chodzi. Jest to swoiste pompierstwo literackie: czcić wielkości dla ich wielkości.

Toteż sąd krytyczno-literacki Parandowskiego, zademonstrowany w III tomie *Dzieł wybranych*, nie może zadowolić kogoś, kto się tym zawodowo zajmuje. Autor jest doskonałym filologiem, znawcą postaci, tekstów, biografii. Umie o tym z wdziękiem pisać, umie zająć czytelnika nawet filologią. Ale zawiedzie, kiedy spróbujemy u niego szukać krytycznej analizy, umiejętności stawiania problemów, ocen i uogólnień. Szczegóły zawodowe interesują go zawsze bardziej niż sam dorobek, tajemnic wielkości szuka w jej sztafażu, sukces i legenda poddają się jego kunsztownym opisom chętniej niż dzieło.

I właśnie w rezultacie wszystkiego, o czym tu napisałem, Parandowski ma czytelników. Ten pisarz bowiem dokonał rzeczy niemałej: pokazał, jak ubóstwia się literaturę i jak twórczość literacka nobilituje człowieka. Literat, literatura — są w jego opisach zjawiskiem, które w czytelniku wiecznie pobudza zazdrość, każe się podziwiać i czcić. Zaspokaja potrzebę znalezienia się na krótko chociaż w innym, piękniejszym i mądrzejszym świecie, gdzie obcuje się z arystokracją ludzkości, gdzie przebywa się wśród wybranych i wielkich. Zaspokaja po trochu tę ciekawość, która szczególnie interesującym człowiekiem czyni monarchę, papieża i artystę. Parandowski jest świętnym popularyzatorem literatury i to jest — jak mi się zdaje — rzeczywista rola, jaką spełnia.

Włodzimierz Maciąg

LIRYKA ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

Anna Świrszczyńska: *Liryki zebrane*. Warszawa 1958. PIW; str. 142.

Poezja Anny Świrszczyńskiej wyrosła w tym samym kręgu literackim lat trzydziestych, który wydał lirykę Miłosza, Zagórskiego, Al. Rymkiewicza, by ograniczyć się do nazwisk szczególnie charakterystycznych. Gdy mówię „krąg literacki", mam na myśli nie grupę (choć w wypadku poetów wileńskich to m. in. należy mieć na myśli), nie jednolity kierunek nawet, lecz wspólne wielu rozproszonym (również w sensie regionalnym) wystąpieniom poetyckim — tendencje filozoficzne i artystyczne, zakreślające na mapie poezji owych lat obszar wyraźnie odrębny od innych. Odrębny, choć wewnętrznie ukształtowany niejednolicie. Po stronie filozoficznej, a ściślej mówiąc historiozoficznej, określały go tendencje zwane katastrofizmem; po stronie artystycznej zawdzięczał bardzo wiele — chyba więcej, niż się to na ogół przyznaje — wpływom Czechowicza. Nie tylko tym wpływom, ale z rodzimych one są najistotniejsze. Czechowicz jak gdyby ustala pewien określony typ stosunku do poetyki awangardowej dziesięciolecia poprzedniego. Poeci debiutujący w latach trzydziestych w większości wypadków poprzez niego właśnie korzystali z tamtych zdobyczy. To pośrednictwo Czechowicza dlatego jest ważne, że był z nim związany pierwszy „rewizjonistyczny" rozrachunek z poetyką *Zwrotnicy*. Rozrachunek ustalający, co z Peiperowskiego eksperymentu przejdzie w krew liryki, a co musi pozostać — przynajmniej przy tym typie recepcji — w stadium laboratoryjnego doświadczenia. Zarówno Miłosz, jak Zagórski, jak wreszcie Świrszczyńska nawiązywali do dziedzictwa Awangardy już w poważnym stopniu przewartościowanego, w niektórych składnikach radykalnie przezwyciężonego, a ich własna twórczość proces tego przewartościowywania posuwała — na różnych torach — dalej.

Przedwojenna poezja Świrszczyńskiej — jej debiut to *Wiersze i proza* z r. 1936 — choć osadzona we wspomnianym kręgu literackim, pod pewnymi względami wydaje się być mu daleka. Problematyka historiozoficzna, którą nasycone są ówczesne wiersze Miłosza, która organizuje mroczne wizje poezji Zagórskiego, problematyka zrodzona z niepokojów o losy cywilizacji w obliczu przewidywanych kataklizmów dziejowych i przeczuwanej katastrofy, u Świrszczyńskiej występuje w roli ornamentu wkomponowanego w stylizowaną baśń poetycką. W świecie tej baśni jest miejsce i na Apokalipsę, i na sielankę. Oto biegun pierwszy:

Tysiąc zmartwychwstających do aktu,
miotające się dziewice i młodzieńcy
z listkiem.
Jan oszalał na wyspie Patmos.
Nazbyt wcześnie, Panie, na wieczystość.

Błogosławieni w sukniach z wełny
na wzgórzach światła kwitną z żalem.
Na świat golasów pełny
zstąp, nowa Jeruzalem.
(. . . . . .)
Ponad doliną Józafata
na pierzach wiatrów Lagos goni.

Nie odbieraj narodom świata
powietrza i ironii.

Jedzcie prawdę jak sól ziemi, garściami,
niewolnicy, poganie i psy.
Oto się dzieją nad nami
rzeczy Apokalipsy.

(Apokalipsa)

To tylko pretekst dla stylistycznej aluzji, wyraźnie żartobliwej (np. efekt rymu w ostatniej zwrotce), wizja Apokalipsy „na niby", nie uwikłana w filozoficzne podteksty.

Biegun sielanki — umieszczona w scenerii *Króla Maciusia* baśń o Wyspach szczęśliwych:

Nad tropikalną plażą
na chmurach wodewile.
Kupcy bawełny szukając Eldorado
nowy ląd czarny odkryli.
(. . . . . .)

Z widnokręgu zwilżonego wiecznie
idą ludy suche, o mocnej czaszce.
To są narody flegmatyczne bajecznie
i mężne. Proszą o łaskę.

Kupcy bawełny są wzruszeni.
Rzucają w morze ładunek luksusowych
likierów,
wyjmują Biblię z kieszeni.
Mówi się o założeniu republiki. Gorąca
sfera.

Ach, zanurzyć się w cywilizacjach
wymierających.
Dość nienawiści.
I płacząc głaszczą małpy duże, mniejsze
i lwy najserdeczniejsze,
co skrzypią paszczęką wśród kauczukowych
liści.

(Sielanka)

Współwystępowanie obu tych biegunów, nawet w obrębie jednego utworu *(Ogród średniowieczny)*, świadczy przecież, że korzenie baśni poetyckiej Świrszczyńskiej tkwią w glebie katastroficznej. Jest ta baśń odległym refleksem przeczuć, które gdzie indziej dojdą do głosu bardziej bezpośrednio — w zabarwionej ekspresjonistycznie symbolice, w pogmatwanych i ciemnych wizjach: wtedy właśnie, w latach trzydziestych, odżyły tradycje wizjonerskiej liryki Słowackiego z okresu *Króla Ducha*. Jest refleksem odległym, ponieważ motywy katastrofczne zostają w niej przepuszczone przez filtr różnorodnych stylizacji, zmieszane z motywami pochodzącymi z literatury, z mitologii, z malarstwa. Ówczesna poezja Świrszczyńskiej nieustannie odwołuje się do świata tworów humanistycznych, z niego czerpie tematykę, scenerię, „bohaterów"; odwołuje się do literacko-malarskich konwencji stylistycznych, sięga po utrwalone w sztuce znaki, symbole, obrazy. Kojarzy przy tym style bardzo rozmaite: biblijną metaforykę i dziewiętnastowieczny „landszaft", motywy antycznej sielanki i średniowieczny moralitet, „böcklinowski" pejzaż zaludniony mitologicznymi stworami z flamandzko-rabelaisowskim obrazkiem rodzajowym. Jest to poezja stylistycznie wielokształtna, nasycona aluzjami i „odnośnikami". Fresk, gobelin barokowy, stary drzeworyt, sztych — takie najczęściej podtytuły określają przynależność „gatunkową" utworów Świrszczyńskiej. Ze szczególnym upodobaniem zwraca się poetka ku takim stylom i konwencjom, które współcześnie odczuwa się jako staroświecko-kiczowate (podobna wrażliwość cechowała poezję Tuwima i Gałczyńskiego). Mitologia widziana poprzez operetkę, malarstwo poprzez szmirowaty oleodruk, literatura poprzez sentymentalny romans koszyczkowy, sztuka dla ubogich, sfera tzw. drobnomieszczańskich gustów i wzruszeń estetycznych — z tego kręgu pochodzą główne motywy w poezji Świrszczyńskiej. Poetka — choć nie ona pierwsza — odkrywa urok świata tandetnych obrazów i sentymentalnych tęsknot pań aptekarzowych. Urzeka ją swoisty wdzięk staroświecczyzny. W stylizacjach Świrszczyńskiej kryje się jednak prawie zawsze element żartobliwej oceny; zaakcentowany jest dystans wobec podejmowanej konwencji i ujęcie jej w cudzysłów:

Teatrum piękne. Ubrane na grę persony
pełne lustru. Jego królewska mość w huczcej blondynowej peruce, z opierścienionymi palcami, rozsadził się w loży. Oblicze ma otyłe, czoło mężne. Macha okazale ręką, dziękując za owację. Naród miłuje walecznego monarchę.

Obok kokoszy się bujna faworyta błyszcząc pompą ujmujących wdzięków. Pierś jej szybko faluje. (...) Opera gra się wielce przyjemna. Oto łąki poprute strumykiem.

Pan z Godzinami tańczy, a Jutrzenka z wzdętej szaty wymiata kwiecie. Miękki śpiew z purpurowego obłoku. Dafne w drzewo bobkowe obraca się...

(Opera)

I jeszcze jeden cytat pozornie bez żadnego związku z tokiem wywodu, odmienny zupełnie od tego, co dotąd powiedziano, a potrzebny jako argument na później. Ukazuje on drugie skrzydło poezji Świrszczyńskiej — „czysto" imażinistyczne:

Lekkie i wysokie
stłumienia drzew.
Świecą bez bólu
popłochy.
Wśród fantastycznych oddaleń wykwita
obłok sypki i osoba z jasnej purpury.

(Szkic akwarelą)

Swój baśniowy świat wznosi poetka ze składników „gotowych", buduje go z elementów skonwencjonalizowanych, a każdy z nich, obrośnięty w określoną tradycję, niesie niejako ze sobą utrwalone emocje uczuciowe i estetyczne. W takiej sytuacji — a jest to sytuacja każdej poezji, której źródłem literatura — występuje niebezpieczeństwo pastiszu. Niebezpieczeństwo tego, że podobnie jak „gotowe" są składniki, również świat z nich stworzony będzie „gotowy", pozbawiony nowej podszewki lirycznej, podszyty starymi znaczeniami. Pastisz w poezji — nawet najdoskonalszy — nie może być sam dla siebie celem, może być wyłącznie środkiem do osiągnięcia celu leżącego poza nim. Uzasadniony jest o tyle, o ile wyzwala — paradoksalnie — jakąś nową „semantykę". Może ją wyzwolić np. w parodii (w pewnym zakresie elementy parodystyczne, bardzo stonowane i dyskretne, występują w poezji Świrszczyńskiej), ale także inaczej: wtedy, gdy twórca, stylizując swoją wypowiedź poetycką, ustala w jej ramach nowe związki liryczne pomiędzy składnikami przejętymi z rekwizytorni literackiej. Otóż to. Doświadczenia, które czyni Świrszczyńska ze stylizacją, są nowoczesnego chowu. Wyrosły bowiem z imażinizmu, z zabarwionego surrealistycznie fantazjotwórstwa (np. *O świecie*), wyrosły na podłożu osiągnięć Awangardy, ale już przetworzonych przez drugie tej formacji literackiej pokolenie.

W zadziwiającej symbiozie staroświeckości z nowoczesnym typem skojarzeń, stylizowanego opisu z awangardowym językiem poetyckim, „realizmu" konwencjonalnych szczegółów z nadrealizmem metaforycznych powiązań (stąd ów wspomniany wyżej żartobliwy cudzysłów i dystans wobec podejmowanej konwencji), w tej symbiozie tkwi urok i oryginalność ówczesnej poezji Świrszczyńskiej.

Lata wojenne wnoszą do niej elementy nowe, które jednak zaważyły zdecydowanie niekorzystnie. I to podwójnie. Cykl *Wiersze średniowieczne* ukazuje w pełni mielizny pastiszu niepodporządkowanego żadnym celom. To właściwie tylko igraszka literacka, choć prawdopodobnie w intencjach pisarki chodziło o coś donioślejszego: o stylowy odpowiednik dla problematyki moralnej, którą zrodziły wojenne przeżycia. Gdy miejsce Apokalipsy w wymiarze baśniowym zajęła w liryce Świrszczyńskiej Apokalipsa w wymiarze historycznym, wówczas poetka sięgnęła po środki odmienne od dawniej stosowanych. Wprowadziła retoryczną frazę, patetyczną intonację hymniczną, litanijną składnię *(Rok 1941)*. Wprowadziła ogólnikową formułę historiozoficzną. I to jest drugą ze wspomnianych niekorzyści. Poezja Świrszczyńskiej stała się odtąd nadmiernie wielomówna. Rozwlekłe utwory z lat powojennych — *Hymn do nocy*, *Hymn do miłości* — patetyczne, gadatliwe i mimo ogólnikowości (a może właśnie dlatego) nie całkiem jasne — należą do najsłabszych w dorobku poetki. Później obserwujemy próby przezwyciężenia konwencji tego typu liryki. Przezwyciężenia, które polega na całkowitym ich odwróceniu. Miejsce ogólnej (i ogólnikowej) formuły zajmuje niemal „naturalistyczny" zapis w cyklu *Wojna*. Słusznie porównywano te utwory do *Medalionów* Nałkowskiej. Są one niezwykle ascetyczne, pozbawione wszelkiego zdobnictwa, często bardziej przypominają surowy szkic z notatnika poetyckiego niż wykończoną kompozycję literacką. Niektóre z nich zaliczyłbym do najciekawszych osiągnięć naszej poezji „martyrologicznej". Ich tytuły: *Pięć dni*, *Wydobyta spod gruzów*, *Wypalona ulica*.

Ostatnie utwory Świrszczyńskiej, zawarte w cyklu *Miłość*, kojarzą się nieuchronnie z wierszami innej naszej

poetki. Są odpowiednikiem w prozie poetyckiej *Pocałunków* Pawlikowskiej. Tylko że znacznie w nich więcej pozy i tak znamiennego dla Świrszczyńskiej stylizatorstwa. Cykl ten świadczy, że pisarka próbuje nawiązywać — przynajmniej w pewnym zakresie — do swych dawniejszych osiągnięć, że nawiązując odkrywa równocześnie dla siebie nowy teren eksploracji — lirykę erotyczną, choć obecnie poezja nie jest głównym nurtem jej twórczości. Nie jest głównym nurtem i nie wydała głównych osiągnięć. Te bowiem są produktem twórczości dawniejszej — sprzed lat dwudziestu.

Janusz Sławiński

NOWA POEZJA

Jerzy Harasymowicz: *Wieża melancholii*. Kraków 1958, Wydawnictwo Literackie; str 117.

Z Kraju Łagodności do Kraju Przerażenia droga jest długa i trudna. Kto chce ją odbyć szybko, kto musi ją odbyć szybko — ten nie może poprzestać na pieszej turystyce. Towarzyszący Harasymowiczowi graficy ukazali — na okładkach jego książek — owe poetyckie środki lokomocji. Środki — gdyż na granicy obowiązuje przesiadka. Nie wystarcza już urocze zwierzątko narysowane przez Jacka Gaja. Kraj Przerażenia pełen jest mórz, gór i przepaści: groteskowa lama — stwór miły i dobrotliwy — rychło skręciłaby kark wśród owych bezdroży. Na granicy czeka więc już na poetę pojazd inny: fantastyczna ryba latająca w powietrzu. Grafikiem najtrafniej umiejącym oddać poezję *Wieży melancholii* okazał się Daniel Mróz: rysownik-nadrealista.

Jeśli bowiem o Harasymowiczu z poprzedniego tomu można było napisać: „Jego wyobraźnia nie niszczy społecznie sprawdzalnego obrazu świata; są to pejzaże dwuwarstwowe, w których walor realistycznego opisu (...) łączy się z fantastyką, a obrazowanie spełnia dwie funkcje: malarską i fantazjotwórczą; impresjonistyczną i ekspresjonistyczną" — Harasymowicz, autor *Wieży melancholii*, jest już — niemal wyłącznie — poetą krajobrazu wewnętrznego, ekspresjonistą *par excellence*. Ekspresjonistą w pełni świadomym jednak pewnego obowiązującego dla poezji polskiej prawa. Prawa, które głosi, że — spłycona ostatnio i przenudnie uregulowana — poezja ta musi wystąpić z brzegów i zalać tereny dotychczas jej obce— choćby nawet miało to się stać kosztem powstawania poetyckich „młaków i wywierzysk". Musi zagarnąć to, co podświadome, niejasne, zdradzane człowiekowi jedynie przez jego sen; musi sięgnąć po nowe skojarzenia; musi powrócić do wyrażania spraw najbardziej istotnych.

■

Na początku — remanenty. To przede wszystkim cykl *Zajazd strachów na wróble*, w którym przeważa tonacja *Cudów* i *Powrotu do Kraju Łagodności*.

Lecz także i tu rzadko zdarza się wiersz, który nie byłby świadectwem rozwoju poety. I tak: w bliskim *Cudom* wierszu *Przed zabawą na muszyńskim rynku* estetyczny walor komizmu i groteski zostaje wyostrzony w kierunku nadrealistycznej fantastyki:

> Wtem niespodzianka! Spływa z góry
> parę rajskich wanien
> gdzie pełno jest anielic
> w podskubanym stanie
>
> Nikifor im bez przerwy wodę zmienia
> i akty rysuje

I tak: w wierszu *Tu świat* pojawia się niespodziewanie obraz następujący:

> W górze głuchy święty sunie kosturem
> w horyzont puka i szepce tu świat tu świat.

Powierzchowny czytelnik, któremu wszystko u Harasymowicza wydaje się „takie samo", łatwo może prześliznąć się wzrokiem po tej linijce tekstu. Czy-

telnik nie pozbawiony wyobraźni — równie łatwo jednak dostrzeże dwie wartości obrazu: 1) poetycką — polegającą na ogromnej rozpiętości wizji (kostur — horyzont, w gruncie rzeczy: kostur — wszechświat) i konkretyzacji przestrzeni (horyzont, w który można s t u k a ć), w sumie: na niezwykle śmiałym przełamaniu praw rzeczywistości; 2) poetycko-filozoficzną, polegającą na uświadomieniu sobie ograniczoności poznania. Na uświadomieniu nagłym i niespodziewanym — tym bardziej że poeta czerpie ze świata naiwnych wyobrażeń. Owa zaskakująca konkretyzacja — „tu świat", dopowiedzmy: „a tam — co?" — stawia w jednej chwili czytelnika wobec całego kompleksu pytań — doprawdy, dość istotnych. Ów świątkowy kostur stuka bowiem w progi metafizyki. Pojętej — jak kto woli.

I oto dwie spośród zapowiedzi nowej poezji Harasymowicza — sygnał: nadrealizm i sygnał: metafizyka. Więsz *Biała cerkiewka* przynosi sygnał trzeci:

Wreszcie ostrożnie z cerkiewki wychodzimy
bo sanie jak ognie już pełne anielskich
głów
A książę ciągle o tę łaskę prosi że za nią
kraj swój uczyni jak to drzewko kwitnące
Lecz ciągle jakby ktoś mu przy samych
ustach bił w czarne urękawiczone dłonie —
Wylatują zeń trzepoczą kawki i ku szubienicom lecą — których tyle postawił na
jednej i drugiej i dziesiątej łące.

Jest to sygnał tonacji uczuciowej panującej nad *Wieżą melancholii*.

*

Cuda były baśnią o świecie radosną, *Powrót* — smutną, sentymentalną. *Wieża* jest baśnią przerażającą. Te same umowne realia: księżniczki, zamki, sowy — z wesołej groteski zostały przeniesione w koszmarny sen. Tym koszmarniejszy i tym prawdziwszy, że są przecież realiami wyobraźni dziecka: najbardziej niewinnej i najbardziej okrutnej.

A także: najbardziej świeżej. *Wieża melancholii* to nagłe odkrycie tragizmu rządzącego ludzkim życiem: tragizmu śmierci, tragizmu miłości, tragizmu istnienia. To świadectwo szoku. Jak gdyby tuż przed snem poeta — nie świadom dotąd niczego — naraz dowiedział się owych wszystkich prawd. I oto jesteśmy świadkami jego sennych widzeń, w których cały świat tej wyobraźni uległ zasadniczej metamorfozie.

Bo — Pan Bóg, jeśli jest, nic nie może poradzić przeciw złu. Bo — wszyscy ludzie umierają, a po śmierci ciało ich gnije. Bo — człowiek jest zawsze nie pogodzony sam ze sobą. Bo — światu grozi zagłada.

Tak jest. Źródła, bodźce pojęciowe tej poezji bardzo są jasne i oczywiste. Żadnych tu nie ma filozoficznych subtelności i nad niczym nie trzeba sobie łamać głowy. Lecz śmiałość dotarcia do owych źródeł, umiejętność wywiedzenia z nich poezji — to już sprawa zupełnie innego rodzaju.

*

Wieża melancholii stanowi świadectwo nagłego rozrostu indywidualności. I oto zaczyna się pościg: poezji za wyobraźnią, formuły za wzruszeniem, słowa za wizją.

Ów bieg powtarza się parokrotnie — najbardziej dramatyczny w cyklu tytułowym i w tych wierszach cyklu remanentów, które cykl tytułowy zapowiadają. Dawna wersyfikacja, dawna składnia, dawne sposoby widzenia (dawne — to znaczy pochodzące z *Powrotu*) przystosowują się tu do nowej wizji. Stąd — niejednokrotnie — rozdźwięk i przejaskrawienie wyrazu, uleganie automatyzmom wyobraźni, zawiłość i potknięcia stylistyczne.

Wzruszenie jest tu najbliżej powierzchni wiersza, stąd tendencja do piętrzenia obrazów makabry, wyrafinowanego okrucieństwa, obłędu. Czai się za nimi to, co zwykliśmy nazywać ekspresjonistycznym krzykiem. Nie jest to jednak pokusa krzyku, lecz pokusa krzyczącego obrazu. Harasymowiczowi obca jest zasada nazywania uczuć, dziś już poetycko niebezpieczna.

Tak — na brak obrazów nie można się w tej poezji uskarżać. Czasem — można na ich nadmiar. Długie wersety, splątany szyk zdań, zawiła składnia — cały barok językowy tytułowego cyklu ma swoje głębsze przyczyny. Jest świadectwem wyobraźni meandrycznej.

Dwie są główne wątpliwości estetyczne krytyka omawiającego cykl tytułowy. Pierwsza — to już monotonna, już nużąca obsesyjność motywów. Doprawdy: należałoby sporządzić katalog słów, których poecie nie wolno w dalszej twórczości używać. Gil, jabłuszko, kró-

lewna, księżniczka... Druga — to owe meandry, nadużywanie ich. Mechanizmy tej wyobraźni przypominają schemat dorzecza czy drzewa genealogicznego o nadzwyczaj bogatych i skomplikowanych rozgałęzieniach. W gąszcz owych rozwidleń poeta wyrusza niekiedy — zdając się na przypadek. Wędruje po nim — zmieniając co chwila kierunek — bez myśli o tym, w jaki sposób załamywać się będzie linia wyznaczająca drogę, którą przebył. Bez myśli o f o r m i e owej linii. Jest to jak gdyby pierwszy krok w kierunku *écriture automatique*. Meandry były już w *Cudach* — tam jednak udziwniały rzeczywistość. Tu zdarza się, że gmatwają — wizję. Jak w *Baśni purpurowej:*

A potem motyl z księżniczki jak płaszcz
się zrywa, gdzieś w pólko się chowa,
w owies, gdzie wydłuża się, grubieje i na
skrzydłach swą białą pręgę
otwiera niby gębę, pełną piany, wokół
której tańczą czerwone jęzory —

Wyobraźnię meandryczną słusznie wiązano z wyobraźnią dziecka. To, co w meandrach złego — to zapłata za dziecięcą świeżość i urok tej poezji. Lecz owo splątanie wizji znaczy jeszcze coś więcej i coś zupełnie innego. Sygnalizuje inny rodzaj uwagi, inny rodzaj skojarzeń niż na jawie.

Sen stanowi w tej recenzji nie tylko metaforę krytyka. Znana jest rola, jaką odegrało marzenie senne w poezji romantyków, modernistów, zwłaszcza nadrealistów. Znana jest rola, jaką w rozwoju teorii i praktyki nadrealizmu odegrały odkrycia i hipotezy Freuda. Wiele spośród wierszy Harasymowicza, zwłaszcza wierszy z cyklu tytułowego, można nazwać po prostu opisami snów. Pierwsze argumenty przemawiające za tą definicją, to seksualizm i narcyzm — motywy, które w wizjach tego cyklu dominują, ukazywane są zaś w sposób obsesjonalny, w obrazach pozbawionych obowiązującej powszechnie cenzury wewnętrznej. W obrazach, typowych dla tego rodzaju marzeń sennych, które u Freuda tłumaczą się wprost — bez całej jego, jakże problematycznej, symboliki. W wierszach tych jawią się elementy wyrafinowanego sadyzmu — połączone z realizacją iście dziecinnego, hiperbolicznego pragnienia władzy i pochwał.

Lecz to dopiero wstęp do problematyki snu. Od genezy ważniejsza jest bowiem struktura. Ta — przejawia się w najróżniejszy sposób: jako zasada metamorfozy, nadzwyczaj częstej u Harasymowicza; jako zasada fantastycznych proporcji; jako zasada zbitek słowno-obrazowych; wreszcie, najogólniej: jako zasada myślenia wyłącznie obrazami.

Wyobraźnia zagarnia więc nowy, nieznany dotychczas Harasymowiczowi, i nie tylko Harasymowiczowi, świat. A poezja? Jak w tym momencie kształtuje się ich wyścig?

Cały wywód o śnie byłby w tej recenzji marginesowy, gdyby nie trzy — podstawowe — fakty. Pierwszy: atmosfera snu potęguje ekspresję. Drugi: sen w ogóle, sen jako taki deformuje rzeczywistość w sposób zbliżony do deformacji poetyckiej. Trzeci: te spośród zasad widzenia sennego, które wybiera Harasymowicz, odznaczają się — na ogół — autonomiczną wartością estetyczną.

Przykłady:

1. Zaś w zamku pusto tylko purpurowe
schody płyną w górę bez końca
Po schodach tych idę śmiertelnie blady
i poważny jak na pomost kaci
Sto schodów niżej najbliższa memu sercu
kobieta ucieka z krzykiem w dół czarne
szaty powiewają
A najlepszy przyjaciel hen niziutko
u pierwszego schodu maleńka zielona
papużka kłamstwem się o mnie bogaci
(Pałacyk wśród lilii)

Jest to typowy dla marzenia sennego motyw fantastycznej perspektywy, fantastycznej architektury. Lecz jednocześnie: niespodziewane jego wprowadzenie, niezgodność proporcji między „pałacykiem" czy „zamkiem" a gigantycznymi schodami — stanowi spotęgowanie ekspresji, nadaje poetycką wartość banalnej relacji z życia.

2. idę nad morze gdzie w kapturach kaci
moi tańczą depcząc piasek
wokół niewidomych dwóch z napisem
złotym na plecach
Jerzy i Harasymowicz którzy walczą bez
słowa
(Mój zamek w jarzębinowym lesie)

Komu zdarzyło się (wstyd wyznać) zasnąć nad książką — temu nie obce jest może owo dziwne doznanie: przeżycie momentu, w którym ostatnie słowa tekstu, gubiąc swój właściwy sens, przekształcają się w obrazowe elementy snu. Na podobnej zasadzie — imię i nazwisko poety: dwa słowa — stają się postaciami wiersza, w niespodziewany i nagły sposób konkretyzując, zamieniając w baśń problem i przeżycie wewnętrznego rozdwojenia psychicznego, problem tak żywy we współczesnych rozważaniach o świadomości. Efekt estetyczny — oczywisty.

3. W podobny, już o wiele bardziej skomplikowany sposób ukształtowany został wiersz *Kongokrowa*, należący do jednego z cyklów dalszych, współtworzonych przez prawa groteski. Punktem wyjścia jest tu kalamburowa igraszka synonimami:

biali mnie doją
więc
jestem całkiem jak Kongo

Lecz dalej: owa słowna igraszka zaczyna żyć własnym życiem (a — *relata refero* — warto przypomnieć o roli synonimów w teorii Freuda) — Kongo konkretyzuje się koło Radości, konsekwentnie sprowadza za sobą Murzyna, łączy się z krową. Słowo, przypadkowo wypowiedziane, staje się rzeczą. Rodzi się dziwaczna, szokująca baśń o walorach estetycznych zbliżonych do komizmu nonsensownego. Jednocześnie zaś: „wkraczamy na teren, gdzie panuje wiara w fizykalne oddziaływanie myśli; gdzie związek umowny zmienia się w realny", gdzie „rodzą się owe dwuznaczne przedmioty-hybrydy, których pełno u surrealistów".* Wkraczamy, ba, jesteśmy od dawna w świecie sztuki nadrealistycznej.

W ten sposób związki tej poezji z mechanizmami snu dają się zrozumieć nie tylko w języku psychologii. Mają sens także — i przede wszystkim — w języku estetyki.

*

Jest to poezja, która myśli obrazami. Jakimi jednak? Skoro w poezji tej kształt i kolor tak wielką odgrywają rolę — tym ważniejsze staje się pytanie o ich rodzaj, może: o ich tradycje. One bowiem będą — w pierwszym momencie — organizować wyobraźnię czytelnika. One stanowią kolejne ogniwo w łańcuchu odpowiedzi na pytanie o formę. O bieg za wyobraźnią.

I tu od razu pojawia się pierwsza odpowiedź: nie kształt i kolor, lecz konkretne malarstwo. *Cudom i Powrotowi* patronowali Makowski i Waliszewski, także Wojtkiewicz. *Wieża melancholii* to przede wszystkim Bosch, Breughel i nadrealiści. Powiedzmy po prostu: nadrealiści. Ci z wieku XV, ci z wieku XVI i ci z wieku XX.

Jak dotąd: Bosch bardziej niż Breughel. Nazwisko pierwszego malarza piekieł w ostatnich latach coraz częściej pojawia się w paralelach krytyków. Pisano o Boschu w związku z Leśmianem, Mrozem, Ociepką. Tłumaczył go na poezję Tadeusz Różewicz. Myślę jednak, że najbliższy temu malarzowi jest właśnie Harasymowicz. Widzieliśmy już u niego Boscha na wesoło: Kuszenie świętego Antoniego *à rebours**. „Księżniczkę co sową w pół" nie trudno odnaleźć wśród postaci *Ogrodów rozkoszy*, w środkowej części tryptyku. A oto fragmenty wiersza otwierającego *Wieżę melancholii:*

Na tronie z nogami na rybie (...) siedzę
wsparty pod boki
(. . . . . .)
(. . . . . .) ukazuje się piła
Na jej końcach dwie dziewice siedzą
nagie (...)
Piła w głowę tułów żołnierza szybko się
wrzyna ciężar dziewic pospiesza
(. . . . . .) as treflowy zasłonił
otwór w plecach przy którym są drzwiczki
(. . . . . .)
A korab się zbliża na nim sto koników
brzytwy bagnety noże w pyskach trzyma
pełno narzędzi ostrych

Doprawdy — Hieronim Bosch zapomniał namalować obraz zatytułowany *Papieskie igraszki.*

Nie są to zaś wypadki odosobnione. Zwłaszcza w tytułowym cyklu atmosfera tego malarstwa jest stale obecna. By przypomnieć jego wyszukane okrucieństwo o seksualnym podtekście i aniel-

* Artur Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana* (w książce Bruno Schulza *Sklepy cynamonowe*, Kraków, 1957).

* W cytowanym powyżej wierszu *Przed zabawą na muszyńskim rynku.*

sko-diabelskiej perwersji, jego kontrasty makabryczno-laurkowe, gdy niesamowite historie dzieją się wśród lilii, czerwonych jabłuszek i myszy „koloru ślicznego błękitu", wreszcie jego zamiłowanie do fantastycznych maszynerii.

Zapyta ktoś: i cóż z tego? Jaki jest sens estetyczny owych podobieństw? Myślę, że mieści się on w ramach tych wartości, które składają się na pojęcie poezji kultury. Dla czytelnika nie znającego malarstwa Boscha wiersze Harasymowicza mogą być bardziej zdumiewające. Lecz czytelnik, który malarstwo to zna, otrzymuje dodatkowe skojarzenie — skojarzenie wzbogacające estetycznie. Na granicach pola widzenia jego wyobraźni pojawiają się bowiem — współtworząc niejako wiersz — zarysy obrazów znanego mu malarza, wywołane nie mechanicznie (nazwisko Boscha nie występuje ani razu w tej poezji), lecz organicznie, w sposób naturalny — dzięki podobieństwu wizji, podobieństwu form, zapewne podobieństwu organizacji psychicznych wielkiego malarza, wielkiego wyraziciela ducha średniowiecza — i młodego poety. Dzięki podobieństwu, którego niesposób nazwać naśladownictwem, chodzi tu bowiem o transponowanie środków jednej ze sztuk przestrzennych na środki jednej ze sztuk czasowych. O transpozycję — podobnie jak w wypadku tłumaczeń z Waliszewskiego czy Makowskiego — trafną i sugestywną.

Obok Boscha — współczesność. Fragmenty takie, jak:

I głowa Muzy z twarzą w masce gazowej
warkocze zwisają płynie dymiąca przez
pogodne niebo
(Mój zamek w jarzębinowym lesie)

unosi się w górę pociąg
pełen sarkofagów
ogromna ręka zwisa
niebo otwiera
na oścież
(Luzem)

murzynka naga
czarna skóra nie dopięta
na białe guziki
uchyla u dołu poły
ukazuje się kozie
długowłose udo
(Pole makowe)

— co chwila przywodzą na pamięć obrazy XX-wiecznych nadrealistów: Dali, Magritte'a, Ernsta, Raya, Chirico, Chagalla. Nie wymieniam obrazów — byłoby ich zbyt wiele. Tylko jeden: projekt dekoracji Salvadora Dali do *Romea i Julii* * — obraz, który można po prostu nazwać ilustracją do wierszy Harasymowicza.

Tu jednak sprawa kształtuje się w sposób nieco odmienny. Paradoksalnie różnicę tę można określić tak: jeśli w cyklu tytułowym Bosch pomagał Harasymowiczowi, to w cyklach późniejszych (gdyż tu przede wszystkim występują aluzje do malarstwa dwudziestowiecznego) Harasymowicz pomaga nadrealistom. Dlaczego?

Jest publiczną tajemnicą, że u niektórych nadrealistów, takich, jak Dali czy Magritte, wiele można wykryć zawodowego hochsztaplerstwa. W niejednym z obrazów tych malarzy literatura pożarła malarstwo, niejeden obraz to podszywająca się pod plastykę — poezja. Stąd szansa właśnie poezji takiej, która operuje podobnym typem wyobraźni. Poezji, która z natury rzeczy nie doprowadza obrazu do końca, sugeruje go tylko, pozostawia luz wyobrażeniowy, inaczej mówiąc: nie jest fotografią fantastyki, nie naraża się na niebezpieczeństwo przełamywania praw gatunku. Wręcz przeciwnie, rozwijając sztukę, u której podłoża leży dążność do realizowania niemożliwości, służy jednocześnie swym celom istotnym.

*

Pierwsza ucieczka wyobraźni wyzwala zatem pogoń form i skojarzeń malarskich. Jednocześnie obraz jaskrawo-ekspresjonistyczny opanowuje logika metafory. Nie tu jednak należy szukać ogólniejszych zasad tej poezji. Te — wyraża sformułowanie: histeria uczucia opanowana dzięki grotesce. Swoboda, alogiczność wyobraźni — dzięki zasadzie Czystej Formy.

Jak u innych poetów tego pokolenia groteska ma u Harasymowicza na ogół tę samą funkcję, co makabra. Nie jest wyzwoleniem psychicznym, jest tylko wyzwoleniem estetycznym. Lecz jakże twórczym.

Pan Bóg taki maleńki jak czapa kucharska
Stoi cichutki chce mleczka od krów

* Dostępny w książce: *Art in modern Ballet*, oznaczony tam cyfrą 141.

[illegible]

Mimo że obraz jest typowym świadectwem wyobraźni [illegible], który [illegible] jego formie — [illegible]

[illegible] jedną z [illegible] Wicky [illegible]. Dzieje się to tak, jak gdyby poeta najpierw dawał [illegible] [illegible]

w wierszu — bez [illegible], nie [illegible] na ryzyko [illegible]. [illegible]

[illegible] z [illegible] tragedią) — wywołują estetyczny efekt kontrastu i — w momencie, kiedy czytelnik zorientuje się we właściwym sensie obrazu — sugerują, że wywołane [illegible] [illegible] gdyby wyrażono je wprost.

[illegible], poeta musi kompromitować groteskę [illegible]

W przytoczonym [illegible]

[illegible]

z zagadnieniem formy i z zagadnieniem dziecięcej wyobraźni.

Nie ma recenzji, ba, notki o Harasymowiczu, w której by o tej wyobraźni nie wspomniano. Często — z dezaprobatą. Pewien wybitny poeta radzi nawet swemu młodszemu koledze zająć się pisaniem wierszy dla dzieci. Warto dodać, że na zasadzie rozumowania tego typu grafomani byliby najpoczytniejszymi pisarzami: nie-poetów najlepiej bowiem powinni rozumieć nie-poeci, których w końcu jest na świecie najwięcej.

Z tego, że w wyobraźni Harasymowicza pozostały pewne elementy wyobraźni dziecka, należy jednak wyciągnąć wnioski odmienne. Problem to zbyt obszerny i zasadniczy, by można było tu wyjść poza zasygnalizowanie go. W dodatku skrótowe i przekorne. Proszę jednak porównać obraz któregokolwiek malarza dziewiętnastowiecznego z obrazem Chagalla czy nawet Picassa i z obrazem pochodzącym z jakiejkolwiek wystawy dziecięcego malarstwa. Potem — *si licet parva componere magnis* — wiersz, powiedzmy, modernisty z wierszami Harasymowicza. A wtedy straszak infantylizmu można spokojnie schować do szuflady. Bo i tak nie wystrzeli.

*

Już kształt graficzny tego tomu wskazuje na rozwój poety. Po długich wersetach pierwszych dwu cyklów — utwory o wersetach krótkich, uproszczonej składni, wiersze, w których zanikają niemal zupełnie świadectwa wyobraźni meandrycznej, a tematyczne obsesje przestają grozić manieryzmem. Widoczny wzrost poczucia odpowiedzialności za słowo nie wynika tu jednak bynajmniej z lęku przed tymi źródłami poezji, które trysnęły w cyklu tytułowym, nie wynika z chęci powrotu do poezji uporządkowanej według zasad literatury przedmiotowo-racjonalistycznej. Wręcz przeciwnie. Typ wiersza, dla którego cyklami najbardziej reprezentatywnymi są *Zimowy konik* i *Pole makowe*, świadczy o trwałym zafascynowaniu poety nie tylko malarstwem, lecz w ogóle zasadą twórczą nadrealizmu. W sposób niejako programowy cykle te otwiera wiersz *Luzem* — najbardziej wyzywający w swej swobodzie skojarzeniowej utwór całego tomu.

Przeważa tu jednak nie zasada *Luzem*, lecz zasada *Kongokrowy* — nadrealizm snu, nie nadrealizm strumienia świadomości. Więc:

na
tarasach
zbuntowane anioły
węglem
rysują nieścisłości mózgowe
świętego tobiasza

(Latarnia)

Więc: śpiący jest jednocześnie przedmiotem i podmiotem snu *(Poświata księżycowa)*. Jest to rodzaj poezji najgwałtowniej atakującej prawa rzeczywistości, prawa istnienia; poezji najodważniej dążącej ku przełamaniu tragizmu metafizycznego.

Lecz Harasymowicz — stale o tym trzeba pamiętać, pisząc o elementach nadrealizmu w jego poezji — jest jednocześnie poetą konstrukcji. Jego pierwsze sny układały się w fabułę baśni przy współudziale form malarskich. W wizjach późniejszych dokonuje się przesunięcia akcentów: mniejszą rolę odgrywa tu fantastyczna fabuła, większą — w ogólnym tego słowa znaczeniu — forma.

Przy czym pojęcie formy trzeba tu rozumieć w sposób odmienny od przyjętego w tradycyjnych rozbiorach poetyckich, gdzie słowo to oznacza pewien zespół schematów językowych (wersyfikacja, styl, obrazowanie), służebny w stosunku do tak zwanej treści. Gdyż nie chodzi tutaj o j a k w odróżnieniu od c o. Już raczej o c o. Po prostu o piękno. O zespół słów, zespół wyobrażeń, który rządzi się własnymi estetycznymi prawami, który m o ż e, a l e n i e m u s i oznaczać logicznych związków, oznaczać racjonalnego sensu. Sensu dającego się odczytać na drodze r o z u m o w a n i a, odtwarzającego proces metaforyzacji. Powtarzam: może, ale nie musi.

Jesteśmy tu już bowiem w pobliżu następującego zdania: „Tak wielkie jest ciśnienie realistycznego sposobu myślenia, że ludzie zapomnieli po prostu znaczenia pojęcia Piękna, które można zdefiniować jako subiektywnie bezpośrednio działającą konstrukcję jakichkolwiek elementów, nie uwarunkowaną w swej konstrukcyjności żadnymi życiowymi i logicznymi prawami".*

* St. I. Witkiewicz: *Druga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów"* *Teatr.* 1923; str. 200

Tak więc Harasymowicz znajduje się w opozycji wobec poetów przedmiotowych, wobec „klasyków" — nie tylko dzięki fantastyczno-symbolicznej, wizjonerskiej tematyce swoich wierszy*— co łączy go z romantykami i modernistami. Także — przez zawarowanie sobie prawa do logicznej nieprzetłumaczalności obrazów i związków między nimi — co łączy go z nadrealistami. Przy jednoczesnej zasadzie konstrukcji formalnej — co pozwala krytykowi powołać się w tym miejscu na nazwisko Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Istnieją tu różne możliwości stosunku między formułą a racjonalnym sensem. Jest w *Wieży melancholii* kilka wierszy, które opierają się niemal wyłącznie na zasadzie formalnej, w których zasadzie tej nie towarzyszy zasada intelektualnie sprawdzalnego znaczenia. Jeśli spojrzy się na te wiersze z innego punktu widzenia, nie trudno dostrzec, że są to utwory symboliczne, w których znak symbolu oderwał się od jego znaczenia i uzyskał autonomiczne życie i autonomiczną wartość.

Na przykład — *Pole makowe*. Czytelnik-realista będzie co chwila zżymał się czytając ten wiersz, będzie co chwila z niecierpliwością pytał o znaczenie poszczególnych obrazów. Będzie im wyszukiwał — z braku bliskich — jak najdalsze podobieństwa, byle by tylko jego mentalność estetyczna została usatysfakcjonowana. Z równym niemal powodzeniem mógłby pytać o znaczenie takiej a nie innej plamy na obrazie abstrakcjonisty. Nie wiedząc o tym, że plama ta nic nie znaczy — ona tylko jest konieczna.

Gdyż *Pole makowe* — to po prostu kompozycja skojarzeń, które zostały wywołane w psychice poety obserwacją autentycznego makowego pola, w upalny, przedburzowy dzień. Stąd takie motywy, jak trzykrotnie powtarzający się refren o szumiącym ogniu, warkot bębnów, dobosze, czerń: czerń skóry nagiej Murzynki. Nadchodząca burza, to coś w pierwszym odczuciu groźnego, przerażającego; niebezpieczeństwo, które grozi płatkom kwiatów — czemuś delikatnemu, wiotkiemu, łatwo zniszczalnemu. Kierunki zostały wyznaczone. Drogą wyjaskrawiania i wysubtelniania skojarzeń poeta dochodzi tu do fantastycznej i dramatycznej akcji między baśniową, ludożerczą Murzynką a „rękami botticellego": tym, co w człowieku najbardziej zwierzęce („uchyla u dołu poły ukazuje się kozie długowłose udo"), a tym, co — poprzez tradycje sztuki — najbardziej uduchowione. Akcja ta, dzięki swej — nie natarczywej — symetrii i regularności w występowaniu antagonistycznych motywów stanowi podstawę formalnej kompozycji. Współgrają z nią znów kontrastowe skojarzenia malarskie: Botticelli i typowa wizja malarza-nadrealisty.

W ten sposób zaskakujący niespodziewanymi skojarzeniami wiersz został silnie nasycony formą; tym silniej, że wysuwa się ona na pierwszy plan. Analiza estetyczna tego wiersza byłaby nieporozumieniem, gdyby oceniała stosunek między prawdziwym polem makowym a przedstawieniami wiersza. Analiza ta może jedynie dotyczyć stosunków zachodzących między poszczególnymi przedstawieniami. Kontrast jest tu ostry, wyobrażalny, zaskakujący, skomplikowany a wyrazisty. Wiersz wywołuje wrażenie zamkniętej całości, której wszystkie elementy są konieczne. W tym kierunku winna iść analiza, zapewne niełatwa.

Lecz czy forma jest wyłącznym celem napisania tego wiersza? Czy Harasymowicz jest formalistą absolutnym? Przeczy temu aluzyjność utworu. Symbol, który już jest formą, a jeszcze jest aluzją — to formuła *Pola makowego*. Symbol — chodzi tu więc nie tylko o aluzje przedmiotowe, nie tylko o aluzje do świata zewnętrznego.

*

„Szukamy dziś ukrytych rzeczy, które wydają nam się ważniejszymi aniżeli odkrycia impresjonistów. A mianowicie szukamy tej wewnętrznej, duchowej strony natury i odtwarzamy ją bynajmniej nie dla przyjemności czy nastroju, lecz dlatego, że tę stronę tak widzimy, jak przedtem impresjoniści widzieli fioletowe cienie."*

Niewątpliwie — jest w tym manifeście niemieckiego ekspresjonizmu coś z ducha mistyfikacji. Jeśli jednak zasadę twórczą tego kierunku sformułuje się

** Pomijam tu inne różnice — w tej chwili nieistotne.*

* Wypowiedź niemieckiego ekspresjonisty Franciszka Marca (R. Zrębowicz: *Ekspresjonizm. Świat i Życie*. t. II; str. 156)

w sposób bardziej obiektywny, okaże się ona zasadą twórczą poezji Harasymowicza. Bo przecież omawiany powyżej wiersz nosi tytuł *Pole makowe*. Jest portretem tego pola dokonanym przez ekspresjonistę, który własne, silnie przeżywane procesy psychiczne rzutuje na otaczającą go rzeczywistość.

Czyni to w sposób sugestywny i przekonujący — musi być zatem w niezwykłym stopniu obdarzony czymś w rodzaju witkiewiczowskiego poczucia jedności bytu, jedności w wielości. Poczucie owo stwarza pozór odnalezienia „duchowej strony natury". Jednocześnie zaś stanowi spełnienie jednego z warunków koniecznych, by w poecie powstał absolutny słuch poetycki, tzn. umiejętność stwarzania poezji z czegokolwiek — niezależnie od większej czy mniejszej potencji poetyckiej tkwiącej w poszczególnych zjawiskach czy problemach, a wydobywanej przez poetów przedmiotowych. O słuchu takim pisano u nas w związku z Gałczyńskim. W tej chwili Harasymowicz jest bardzo daleko od tego poety — a jednak wciąż go z nim łączy owa Midasowa władza.

Nie, Harasymowicz nigdy nie jest formalistą absolutnym. Najbardziej — z punktu widzenia życiowego — bezsensowne wiersze *Wieży melancholii* stanowią — spotęgowany przez grę form — wyraz pozaartystycznych treści psychicznych, reakcyj emocjonalnych. Bywają nieprzetłumaczalne logicznie, więc nie znaczą nic. Lecz wyrażają. Tak też emocjonalnie treści te działają na czytelnika.

Oto *Koronacja*. Wprowadzenie nastrojowe — pejzaż zapadającej nocy na wsi:

Księżyc
ogromny żółw bezgłowy
krwawi wśród topól
. . . . . .
Pan Jezu
z krzyża na rozdrożu
poszedł na borówki

Akcja: zwierzęcy cmentarz, wjazd króla cmentarza, Araba półkrwi, władcy, przeciw któremu protestuje szkielet konia —

grzebiąc
nad drogą księżyc
. . . . . .
wygrzebuje sprzeciw

bo

królowi z czaszki
jak z drucianego koszyka
ziemia sypie się
sypie

Można powiedzieć: wszystko to razem ma niewielki sens. Lecz jakże silnie wyraża nastrój lęku i protestu przeciw śmierci.

Dzięki zasadzie sugerowania uczuć przez obrazy Harasymowicz potęguje działanie swej poezji na czytelnika, zwłaszcza na czytelnika współczesnego, nie skłonnego do wzruszeń. Ten sam kierunek nadaje jego poezji jej prostota intelektualna, jej aintelektualizm. Gdyż język tych wierszy to przeciwieństwo języka dyskursywnego, który zawsze daje szansę znalezienia dystansu w stosunku do własnego wzruszenia. Przed ujętym w piękno form wzruszeniem tej poezji nie ma ucieczki.

■

Pod tragicznym niebem
z którego lecą w dół
jarzębiny
płonące wawrzyny jesieni
stoję
romantyczny poeta
(Liliowa chmura)

Tak: romantyzm, modernizm, nadrealizm. Apollinaire — i Czechowicz. I tu — jak w każdej poezji — istnieją tradycje i poprzednicy. Lecz Harasymowicz nie jest ich kontynuatorem — jest tylko do nich podobny. Na tle młodej poezji lat 1945—1957 nowość, oryginalność *Wieży melancholii* stanowi zjawisko zdumiewające.

Powiedzmy sobie otwarcie: to już nie nowy poeta. To nowo poezja.

Jerzy Kwiatkowski

O SATYRACH PACZKOWSKIEGO

Jerzy Paczkowski: *Poezja i satyry*. Warszawa 1958; Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 122.

1

Ponowne zaprezentowanie czytelnikom wszystkich wybitniejszych poetów dwudziestolecia (a było ich wielu) wydaje się koniecznością kulturalną. Toteż każde wznowienie jest faktem godnym uwagi i radości. Tomiki ukazywały się wtedy w nakładach miniaturowych, niejeden, należący nawet do najcenniejszych, jest dzisiaj antykwaryczną rzadkością, trudną do zdobycia nawet w najzasobniejszych bibliotekach. Wznowienia są teraz dla poezji dwudziestolecia jakby pierwszą próbą trwałości. Każdy tom wierszy wybranych (bo formę antologii szczególnie faworyzują wydawcy), to spotkanie z nowym pokoleniem czytelniczym, dla którego dwudziestolecie jest już trochę historią, trochę mitem, legendą. Sporządzanie wyborów wydaje się czynnością bardzo odpowiedzialną — zwłaszcza wtedy, gdy przedmiotem selekcji jest twórczość poety nieżyjącego. Opublikowany przez PIW tomik Paczkowskiego budzi na ogół zaufanie, jest ułożony rozsądnie — przygotowanie go było zapewne czynnością względnie łatwą, bo spuścizna autora *Na ostrzu noża* jest niewielkich rozmiarów. Powstają jednak zastrzeżenia. Wydawnictwo nie ujawniło nazwiska tego, który w dorobku poety przeprowadzał selekcje, i — co istotniejsze — nie zapoznało odbiorców z kryteriami, jakie przy układaniu tomu zastosowano. Oczywiście, prowokuje to do zgłaszania pretensji. Jeśli spojrzeć na *Poezje i satyry* z punktu widzenia historyczno-literackiego, należałoby pod adresem wydawcy wysuwać pewne żale. Czytelnicy, poznający twórczość Paczkowskiego tylko z omawianego tutaj wyboru, mogą sobie z całą pewnością wytworzyć fałszywy obraz jego dorobku. Dotyczy to może nie tyle kształtu artystycznego tej poezji, ile jej zawartości ideowej, politycznej — co w przypadku satyryka aktywnie zaangażowanego piórem w konflikty swej epoki nie jest sprawą najbardziej błahą. Chodzi mi tu między innymi o to, że jednostronnie przedrukowano satyry antyendeckie, pominięto zaś złośliwości, które szczodrze Paczkowski kierował w stronę PPS-u. Nie mam zresztą za złe wydawcom, że opuścili te miałkie na ogół utwory, należące w przeważającej części do cyklu powiedzonek *W razurze „Cyrulika"*, stosowali bowiem — można się domyślać — inne kryteria wyboru. Starali się zapewne przedrukować utwory najlepsze i najbardziej aktualne — nie w zakresie anegdoty czy przedmiotu ataku, ale tego, co nieprecyzyjnie można by nazwać „tonem", postawą. Skoro już tak się rozpisałem o samym wyborze, chciałbym przy okazji zwrócić uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze na konieczność pewnej rzetelności filologicznej, informowania, z jakiego źródła przedrukowuje się tekst. Nie wiadomo np., skąd pochodzi poprzedzające tom Paczkowskiego *Słowo wstępne* pióra Lechonia. Sprawa druga: nieodzowne wydaje mi się przezwyciężenie pewnego niedobrego zwyczaju. Otóż wydawcy dokonują zazwyczaj selekcji tylko w obrębie tych utworów, które poeci pomieszczali w tomach wydanych za życia. Jest to niewątpliwie zbyt daleko idące ułatwienie. Po czasopismach są często rozproszone utwory ciekawe, nie zasługujące na pogrążenie w niepamięci. Ograniczenie wyboru satyr Paczkowskiego do tych, które zawierał zbiór *Na ostrzu noża* wydaje mi się niekorzystnym zacieśnieniem. Uwagi moje, mam nadzieję, nie są zrzędzeniami pedanta.

2

Wydaje mi się, że dzisiaj całkowicie inaczej odczytujemy satyry Paczkowskiego niż ci ich odbiorcy, którzy je poznawali wtedy, gdy drukowane były w *Cyruliku Warszawskim*. Zatarł się bowiem ich adres, aktualność stała się historią. Cóż więc pozostało? Przypuszczam, że to, co spoza tej przebrzmiałej „aktualności" przeziera. A więc nie konkretne fakty, które z pewnością stanowiły bodziec do napisania tego czy innego utworu, a często były ich przedmiotem, ale pewne bardziej ogólne zjawiska, których przejawem są ujęcia zdarzeń jednostkowych. W roku 1958 satyr Paczkowskiego nie traktujemy ja-

ko ogniw określonych polemik politycznych z lat 30-tych, widzimy w nich raczej krytykę pewnego modelu polskiej obyczajowości i kultury, modelu, który z całą pewnością jest nadal żywotny, choć przejawia się w innych nieco formach. Paczkowski jest krytykiem szeregu irracjonalnych przyzwyczajeń, które zakorzeniły się w świadomości narodowej, jest krytykiem swoistej „polskiej religii", rozumianej jako zespół niepisanych nakazów społecznych, wiązanka tabu, których przekroczenie grozi powszechną dezaprobatą. Ataki na endecję odczytujemy dzisiaj jako inwektywy, skierowane przeciw tym, którzy ten model kultury chcieli najkonsekwentniej wcielać w życie, którzy uczynili zeń swoje zawołanie. Mieszają się w nim tradycje szlacheckie z kompleksami, powstałymi w czasie zaborów, myślowy i obyczajowy tradycjonalizm ze zwykłą pruderią, antysemityzm z religianctwem. Paczkowski kpi niemiłosiernie z fikcyjnego systemu świętości narodowych, śmieje się z irracjonalnego stosunku do przeszłości, stosunku kanonizującego, nie sprzyjającego przejmowaniu z niej żywych treści, prowadzącego do tworzenia zakazów albo — w lepszym przypadku — do czynienia z dziejów dekoracji:

Nie wiem doprawdy, skąd się bierze
U kucht, Sokołów, starych gratów,
U Kołopolek takie wielkie
Zamiłowanie do cytatów.

W „Rozwoju" grzmi do młodych
szewców
Przed wyborami mówca krewki:
— Młodości wzlatuj nad poziomy!
Łam... i tak dalej... Na Nalewki!

Wspomni aniołków fabrykantka,
Że „za te forse trudno przeżyć" —
Już jest odezwa: „Akuszerki!
Czas wreszcie »w czynów stal uderzyć!«".

Lecz najbogatszy repertuar
Usłyszy profan i bluźnierca,
Jeśli kobietę polską dotknie
W najświętszą okolicę serca.

(Cytaty)

Satyra Paczkowskiego nie ogranicza się do ataku na takie czy inne przejawy „świeckiej religijności". W kręgu jego kpiny znajduje się także to, co w dwudziestoleciu nadal było groźną siłą społeczną — mianowicie średniowieczna czy saska postać katolicyzmu, katolicyzmu fanatycznego i obskuranckiego. Z tymi zainteresowaniami wiąże się — obok cennego *Wiersza o Teresie Neumann stygmatyczce* i dowcipnej *Piosenki o Zjeździe* — najpopularniejszy utwór Paczkowskiego, słynna fraszka *Refleksja patrioty*. Znacie ją z pewnością, ale nie zawadzi ponowna lektura. Jest ona bowiem nadal aktualna:

Są dwa poważne powody,
Dla których Polska mi zbrzydła:
Za dużo święconej wody,
Za mało zwykłego mydła.

Fraszka znakomita w swej lakoniczności. Wyrasta ona w prostej linii z wielkiej satyry naszego XVIII wieku. Wyobrażam sobie, że mógłby jakąś podobną do niej epigramę ułożyć Tomasz Kajetan Węgierski, może najdowcipniejszy z oświeceniowych libertynów. Nie tylko dla efektu przywołałem tu wiek XVIII. Nieodparcie nasuwa się bowiem analogia historyczna. W dwudziestoleciu na ogół satyra powstawała z tendencji do oświecenia społeczeństwa, sprowadzających się do racjonalistycznej dydaktyki społecznej, skierowanej przede wszystkim przeciw ciemnocie i zacofaniu. Ostatecznie właśnie owa dydaktyka wyrażała się (a jednocześnie decydowała o znaczeniu społecznym) w publicystyce obyczajowej Boya, w kronikach Słonimskiego, w prawie całym dorobku satyrycznym Tuwima z tego okresu. Wyrażała się także w twórczości Paczkowskiego. Nie darmo wprowadza on do wielu wierszy motywy masońskie. Wolnomularstwo polskie, które swe złote czasy przeżywało na początku XIX wieku, kontynuowało boje antyobskuranckie z epoki znakomitego Księdza Biskupa. Paczkowski nie tylko szuka tutaj tradycji — wątki masońskie mają inne, nie historyczne, uwarunkowania. I to dwojakiego rodzaju. Są swoistym chwytem polemicznym w satyrach na endeków, których „masonofobia" była przysłowiowa. Ale także wprowadzają nutkę autoironii. Postawa liberała w stylu wolnomularskim okazuje się daleko nie wystarczająca, mało współczesna — tak w sensie praktycznym, jak intelektualnym. Wobec nadciągających

gróźb „dzwonienie w szpady i kielnie" jest tylko formą manifestacji, wołania, że — parafrazuję Słonimskiego — „my byliśmy przeciw":

Już diabeł błyska ornatem,
Zamąca myśl starym pannom,
Ksiądz Pirożyński nad światem
Czarną powiewa sutanną.

Kapią od złota ołtarze,
Dym bije w niebo kadzielnie —
Zbudźcie się, wolnomularze,
Zadzwońcie w szpady i kielnie!

Nim się duszno w tej Polsce uczyni
Od dymów auto-da-fé,
Dajcie nam znak libertyni:
A nous la liberté !

(Manifest do wolnomularzy)

Liberalizm jest u Paczkowskiego następstwem zdrowego rozsądku — charakterystycznego dla patronów jego twórczości. Kształtowała się ona w atmosferze bojów Skamandrytów i autora *Słówek*, jest z ducha *Wiadomości Literackich*. Przejawia się to nie tylko w stylistyce, nie tylko w podejmowaniu częstych w tym środowisku pisarskim motywów ideowych (np. tak istotna w wielu wierszach Tuwima sprawa fałszowania tradycji romantycznych), ale także w atakach na te same osoby. W wierszach Paczkowskiego spotykają się nieustanni bohaterowie Boya, Słonimskiego, Tuwima — Nowaczyński, Hoesick, Rabska, Grzymała-Siedlecki, Iza Moszczeńska. Urastają tu oni do rangi symbolów, reprezentantów zjawisk, dążeń, postaw.

3

Ulubioną formą Paczkowskiego jest nie fraszka, ale dłuższy wiersz. Właśnie: d ł u ż s z y w i e r s z. Termin całkowicie nieprecyzyjny, właściwie tylko techniczny. Ale jak nazwać utwory autora *Na ostrzu noża*, jak określić ich gatunek? Satyra? Z pewnością, ale satyrą może być wszystko. Nie jest to trudność jedynie terminologiczna. Wciąż bowiem jest otwarty problem, czy satyra stanowi odrębny gatunek literacki. Jeśli będziemy rozumować poprzez eliminację, to z łatwością stwierdzimy, że wiersze satyryczne tego typu, jakie pisywał Tuwim, Lemański czy Paczkowski nie są ani liryką, ani epiką, ani dramatem. Mam wrażenie, że nie da się sprecyzować charakteru satyry poetyckiej (bo o nią tu tylko chodzi), jeśli się będzie ją rozpatrywało w odniesieniu do trzech klasycznych rodzajów literackich, ani też, jeśli się będzie ją traktowało jako manifestację pewnego stosunku do świata. Oczywiście, nie potrafię tu rozwiązać problemu szerokiego i złożonego. Chciałbym tylko zwrócić uwagę na to, jak przeznaczenie satyry, a więc utworu w chwili powstania aktualnego, niejako „interwencyjnego", wpływa na jej język. Krystalizuje się bowiem dyrektywa artystyczna, przestrzegana z zadziwiającą konsekwencją przez wszystkich, uprawiających ten typ poezji — nazwałbym ją dyrektywą maksymalnej przystępności. Kształtuje ona wszystkie warstwy utworu — od wersyfikacji począwszy, z reguły niemal regularnej i łatwo wpadającej w ucho. Decyduje o obrazowaniu i słownictwie. (Nie jest przypadkiem, że żaden z kierunków awangardowych nie stworzył swojej satyry — Majakowski należał do wyjątków.) Wpływa na swoistą symbiozę utworów satyrycznych z piosenką, przede wszystkim kabaretową. W wierszach satyrycznych Paczkowskiego głównym czynnikiem decydującym o przystępności wydaje się nie piosenkowy charakter, ale odwołania do utworów powszechnie znanych. Poeta bądź czyni aluzję do wiersza popularnego, bądź niejako wpada w jego tok. Nie są to parodie, albowiem Paczkowskiemu nie chodzi o skarykaturowanie określonego wzoru. Nawiązania te raczej sprowadzają się do operowania schematem, który jest tu jedynie środkiem. W satyrze autora *Na ostrzu noża* obserwujemy przede wszystkim odwołania do romantyków. Czasem jest to żartobliwa aluzja do określonego typu metaforyki i powszechnie znanego obrazowania:

Księżyc o kształtach cebuli
Na niebios wypłynął lednicę,
Czemuż, mołojcze, czemuż-li
Aż dwa widzicie księżyce?

(Erotyk wiosenny nr 1)

Częstszy wypadek, to jakby „podsłuchanie" rytmu i brzmienia liryków — nade wszystko Mickiewiczowskich, np. *Powrotu taty* lub wierszy filareckich:

Wiją się w prochu pobożne Żydy
I co najgrubsze masony,
Ten sobie jęczy, ten sobie wzdycha,
A ot i Esik skruszony...

(Wiersz o Teresie Neumann stygmatyczce)

Niech się nie lęka uśmiechu,
Choć kardynalny to grzech!
Mocniejszy od wszystkich klechów
Jest farmazoński śmiech.

(Manifest do wolnomularzy)

4

Drugą, mniejszą część wydanego przez PIW tomu zajmują liryki. Są one tak odmienne w tonie od satyr, że aż trudno się z tym pogodzić, że wyszły spod pióra tego samego pisarza. Liryka to reprezentatywna dla uczniów Skamandra. Zatraciła ona tę nutę buntu i nowatorstwa, z jaką wstępowali poeci skupieni w tej grupie. Od początku była klasycyzująca, formalnie doskonała — ale mało oryginalna, na ogół pusta. Wiersze to pod każdym względem nienaganne, „ciepłe, delikatne, o przeczystej formie..." — jak je określa Lechoń. Oczywiście, takie zdawkowe epitety można mnożyć w nieskończoność. Są one z pewnością prawdziwe, nie tylko grzecznościowe. A jednak liryki Paczkowskiego — poza bardzo nielicznymi, napisanymi w latach wojny — wydają się martwe. Martwe właśnie w swej archaicznej doskonałości, powielające wzory Staffa, Rimbauda, Tuwima. Autor *Na ostrzu noża* jest przede wszystkim satyrykiem — i to jednym z najlepszych w dwudziestoleciu.

Michał Głowiński

POSZUKIWANIA JĘZYKOWE

Stanisław Czachowski: *Echo przez siebie.* Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 88.

Rzecz charakterystyczna: w twórczości poetów, którzy wprowadzają do swego języka elementy nowe, współczesnym najbardziej się rzuca w oczy słownictwo. Jest ono najłatwiej uchwytne, najłatwiej daje się sprawdzić. Pisany bądź niepisany kanon estetyczny epoki właśnie w odniesieniu do niego wprowadza ściśle określone ograniczenia. Tutaj bez trudu można powiedzieć, co jest „dobre", a co „złe", co „poetyckie", a co „niepoetyckie". Krytycy i recenzenci warszawscy dopatrywali się obrazy dobrego smaku w tym, że Mickiewicz wzbogacał swój słownik o wyrażenia, które — ich zdaniem — nie były na tyle godne i ucukrowane, aby trafić do utworu wierszowanego. Nie zastanawiali się zaś nad tym, że poszerzenie słownictwa było przejawem (nieodosobnionym) nowego stosunku do tworzywa. Język utworu zbliżał się do mowy potocznej. Bohaterowie liryków Mickiewicza wypowiadają się żywą mową, intonacja zdań jest „mówiona" — w przeciwieństwie do „literackiej" bądź „retorycznej", występującej w twórczości jego antagonistów. Zmiany tego typu wydają się bardziej generalne, są wyższego rzędu aniżeli przekształcenia słownictwa. Stanowią bowiem bezpośrednio czynnik kompozycji wiersza, gdy słowo odrębne, zaczerpnięte spoza obrębu języka literackiego, jest tylko jej materiałem. Świadczą w pewnej mierze o sytuacji, żywej, dramatycznej, która wpływa na tok wypowiedzi, a przeto i określa bohatera lirycznego. Przesunięcia tego rodzaju zauważyli dopiero współcześni badacze stylu Mickiewicza.

To historyczno-literackie przypomnienie potrzebne mi jest po to, aby zasygnalizować pewien problem, także w chwili obecnej żywotny. Jakie nowości wnosi do współczesnego języka poetyckiego najnowsza liryka, przede wszystkim zaś ten jej kierunek, który stanowi —w mniejszym lub większym stopniu— kontynuację przedwojennej awangardy? Czy ograniczają się one do słownictwa? Z tradycji krytyki okresu dwudziesto-

lecia przyjął się zwyczaj wiązania środków językowych, jakimi się posługiwali nowatorzy, przede wszystkim z nowym typem metaforyki. W grę więc wchodzi wyraz nie w jego słownikowej odrębności, ale jako element związku, mającego w pierwszym rzędzie walor swoiście poetycki. Idźmy dalej: do truizmów należy już stwierdzenie, że w poetyce awangardy — zwłaszcza w twórczości Przybosia — metafory pełnią funkcję wyjątkowo istotną, że są one elementami syntezy, skrótu. Ma to oczywiście konsekwencje składniowe. Przyboś, który po mistrzowsku operuje tzw. zdaniami eliptycznymi, poczynił w tej materii najwięcej od wielu lat odkryć. Innowacje, które autor *Najmniej słów* wprowadził, wynikły jednak nie — jak zwykle bywa — ze zbliżenia języka poetyckiego do mowy potocznej; wprost przeciwnie — miały one charakter specyficznych konstrukcji, odznaczały się „literackością". Posługiwanie się w wierszu składnią potocznej rozmowy było domeną poetyki innej. Wyłącznie literacki charakter języka Przybosia ujawni się wtedy chociażby, gdy go się zestawi np. z wczesną liryką Tuwima, z tego typu wierszami zwłaszcza, co *Colloquium niedzielne na ulicy* czy *Pieśń sobotniego wieczoru*. Słyszy się w nich wręcz tę intonację mowy codziennej, jest tu ona używana z iście naturalistyczną wiernością. W „konceptyczności" Przybosiowskiego języka (słusznie pisał o nim Ludwik Fryde, że jest „świetnym wytworem laboratoryjnym") tkwi na pewno wielka oryginalność, ale także niebezpieczeństwo — zwłaszcza dla tych, którzy starają się doświadczenia tego poety kontynuować. Język ten jest bowiem wartością zamkniętą w sobie, jest w pewnej mierze odcięty od rozwoju żywego języka. Wielki lingwista, Roman Jakobson, zwrócił uwagę w studium o stylu Chlebnikowa, że tego typu języki poetyckie stosunkowo szybko kostnieją, jeśli nikt ich nie dopełnia, stają się hamującą rozwój tradycją. „Następuje chwila, kiedy tradycyjny język poetycki zastyga, przeżywa się jak obrzęd, kanonizowany tekst, którego pomyłki wydają się uświęcone. Język poezji pokrywa się pokostem, ani tropy, ani dowolności poetyckie niczego więcej nie mówią świadomości. (...) Forma włada materiałem, materiał w całości pokrywa się z formą, forma staje się szablonem, zamiera. Nieuchronny jest przypływ nowego materiału, świeżych elementów języka praktycznego, żeby konstrukcje literackie ponownie cieszyły, ponownie straszyły, ponownie dotykały do żywego."

Wydaje się, że nie można mówić o kostnieniu języka poetyckiego awangardy, języka, który wciąż przyciąga największą liczbę kontynuatorów wśród młodych poetów. Jest on w jakiś sposób przekształcany, uzupełniany, właśnie zbliża się do pewnych struktur mowy praktycznej — dowodem chociażby debiutancki tomik Stanisława Czachorowskiego. Z pewnością nie stanowi on objawienia poetyckiego, w wielu partiach jest nieco bełkotliwy, czasami po prostu irytuje swą manierą. W liryce Czachorowskiego interesuje to, co jest jednocześnie jej największym atutem — twórczy stosunek do języka. Kierunek przekształceń wydaje się wielce charakterystyczny: poeta — ostatnio próbuje to robić także Białoszewski, a od dawna robi Różewicz (tylko w całkowicie odmiennej formie) — stara się łączyć „laboratoryjną" technikę operowania językiem, odziedziczoną po międzywojennej awangardzie, z pewnymi elementami mowy codziennej. Zestawienie więc bardzo ciekawe: konstrukcje wykoncypowane — i niedbałość sformułowań (jest ona oczywiście celowym zabiegiem artystycznym), literackość — i potoczność. Te wiązania prymitywu ze stylem mocno zmetaforyzowanym i odznaczającym się często skomplikowaną i „wydumaną" składnią wydaje się znamienne, ono niejako świadczy o charakterze ewolucji języka awangardowego, a także wprowadza w przedmiot i atmosferę wierszy Czachorowskiego. Przyjrzyjmy się najpierw przypadkom, w których poeta dokonuje tego połączenia:

— a czy wisła
jest szum w kamiennej kości?
. . . . . .

— czy esterka
jest jabłoń?

jest pierścień
— a jest
pierwsza topola królewska?

(Kazimierza tryptyk pod strojnym giermkiem, I)

Uderza w tym fragmencie — bardzo dla całego tomu reprezentatywnym —

jeden, wydawałoby się, „błąd" językowy. Wszystkie orzeczniki pojawiają się nie, jak każe poprawność językowa, w przypadku szóstym, ale w mianowniku. Uzyskuje przez to poeta złudzenie rubaszności i naiwnej prostoty. Jego bohater liryczny — poprzez formy językowe — wystylizowany jest na prostaczka. Pozornie widzi świat w kategoriach prymitywnych. Nie dąży do przekazania swych wrażeń, powstałych w zetknięciu z nim, w zdaniach, które byłyby jakoś zamknięte, „wypolerowane". Często zresztą frazy poetyckie Czachorowskiego odbiegają od tego, co się zwykle przez zdanie rozumie. Powiązania, które się w nich kształtują, są swoiste, ich formy nie pokrywają się z przyjętymi powszechnie. Jeśli tak można powiedzieć, poezja Czachorowskiego jest niegramatyczna (nie robię z tego zarzutu, bo przecież łamanie zasad poprawności jest jednym z warunków rozwoju języka poetyckiego). Zdania właściwie nie są zdaniami:

bo kazimierz jest uczta
na rozdawanie bruku
i katedra złotego kurzu
i ściana która mówi
— jest piękna do dna piękności

(Kazimierza tryptyk pod strojnym giermkiem, III)

Początkowe „bo" nie stanowi formalnego nawiązania do żadnego z poprzednich fragmentów wiersza — brak tutaj zresztą w ogóle związków formalnych w postaci ustalonej. Służy ono sugerowaniu jakiejś nieporadności, potoczności. Ta pozorna prostota jest bardzo wyrafinowana. Cytowana wyżej strofa świadczy również o tym, że Czachorowski korzysta z tradycji języka awangardy, przede wszystkim bliski jest jednej z naczelnych dyrektyw tej poetyki — dążeniu do skrótowości. Mówi o tym metoda, jaką poeta posługuje się przyimkami. Używa ich zazwyczaj w zestawieniach nie tylko nie spotykanych powszechnie, ale wręcz sprzecznych z przyjętym zwyczajem. Jedną z przyczyn jest to, co określiłbym jako dążność do wydobycia nowych odcieni znaczeniowych nie tylko przez metaforyzację, ale także przez układ wyższych całości językowych. Przykładem może służyć tytuł tomu Czachorowskiego *Echo przez siebie*, zresztą niefortunny. Echo w połączeniu z przyimkiem „przez" pojawia się chyba w jednej sytuacji, w zdaniach typu „Szło echo przez las", tzn. wtedy, gdy występuje przestrzeń otwarta. Tutaj formuła tytułowa jest — by tak powiedzieć — metaforą składniową. Ten wzgląd współistnieje na zasadzie zgodności z realizowanym programem: używania najmniejszej ilości słów. Przyimki podporządkowane są bowiem tym wyrazom, jakich w wierszu nie ma, a które jednak „działają" w podtekście. Są tym momentem próżni, jaki czytelnik sam musi wypełnić — jej sygnały to właśnie owe „zwarcia" składniowe. Z cytowanej wyżej strofy „uczta n a rozdawanie bruku" to tyle, co — w bardziej potocznym sformułowaniu — uczta, na której rozdaje się bruk. Niekiedy posługiwanie się przyimkami w podobnych a równie nadzwyczajnych przypadkach jest głównym elementem kompozycji liryku (por. wiersz *Czarodziejskie patrzenie do Węgrowa*).

Patronem eksperymentów językowych Czachorowskiego jest z całą pewnością także i Leśmian, mistrz nad mistrze w tej dziedzinie. Nikomu jednak nie udało się skutecznie podrobić stylu autora *Dziejby leśnej*. Nie powiodło się to również Czachorowskiemu — próbą niefortunną wydaje mi się wiersz *Rzecz leśmianowiecka* (słowo „rzecz" oznacza chyba tutaj jednocześnie i przedmiot, i mowę). Mimo że pojawiają się w nim bezpośrednie aluzje do motywów liryki Leśmiana, próba rekonstrukcji jego języka nie ma uzasadnienia, nie wydaje się artystyczną koniecznością. Styl ten jest jakby w niezgodzie z obrazowaniem, z wyobraźnią, której brak tu fantazyjności i przejrzystej konsekwencji:

są pany
leśmiany
patataj patataj patataj
dzwonnik srebrno pijanny
co kraj to obyczaj
tu taki

a ten
lee-ś-mian
mazowiec
pozarozstajny

Z Leśmianem (a także Białoszewskim) łączy Czachorowskiego szacunek dla prymitywu — nie tylko językowego, uwielbienie dla tego wszystkiego, co

należy do zanikających formacji cywilizacyjnych i obyczajowych* Tutaj na pewno język nakłada się na tematykę, współtworzy atmosferę tej poezji. Prymityw Czachorowskiego jest nieco inny od prymitywu Białoszewskiego: mniej miejsko-średniowieczny, bardziej wiejsko-rubaszny. Z tego względu chyba i język autora *Echa przez siebie* wywodzi się z nieco innego podłoża.

Zawartość liryczna tomu nie sprowadza się tylko do urzeczenia prymitywem. Przez wiersze przewija się nieustannie inny jeszcze wątek: przerażenia światem, makabry. W różnych postaciach się ona pojawia — raz jako grecki mit o Niobe w świetnym, najlepszym w zbiorze liryku *Pięta niobidów patetyczna*, to znów w przypomnieniu tragedii narodu żydowskiego *(Trzykrotny tryptyk z granitu)*, wreszcie w kreowaniu własnej biografii (poemat tytułowy). Utwór ostatni wydaje się najbardziej charakterystyczny — tak ze względu na swe aspiracje filozoficzne, jak strukturę. Bohaterem lirycznym jest tu człowiek, który stara się dociec istoty swego bytu, który nawet narodziny traktuje jako przedśpiew śmierci:

zawieszono mnie wreszcie
na szubienicy bytu

Zasadnicza problematyka metafizyczna poematu zawarta została w jednej metaforze, która jest leitmotivem całego cyklu i stanowi jakby jego ośrodek — bohater jest nadziany na palec grabarza:

teraz grabarz
wyjął mnie z pergaminu
rozprostował zwinięte nóżki
i wielki palec
wpakował w moje usta
po chwili czułem go
w głębi płuc jelit w żołądku
w całym sobie
poruszał się we mnie
Coś gryzmolił
robił jakieś pomiary
wreszcie zapadł się nisko niżej
i padłem na kolana
odtąd mieszka w mych nogach
a ja zwinięty w pergamin
dyndam u jego pasa
w breloczku
do przenoszenia umarłych

Proweniencja pomysłu — niezwykłego — jest z pewnością ekspresjonistyczna. Z równą pewnością zaś poetyka utworu nie mieści się w kategoriach, które zwykło się z ekspresjonizmem wiązać. Wyrasta bowiem z tradycji awangardowych — jak większość wierszy Czachorowskiego. Omawianemu utworowi nie brak wcale przez to zespolenie wewnętrznej spoistości, nie jest poematem eklektycznym, mimo że łączy „romantyczność" z „klasycyzmem". Niech i to świadczy o fikcyjności skonstruowanego przez najznakomitszego znawcę twórczości Harasymowicza, Jerzego Kwiatkowskiego, przeciwstawienia. Oba antagonistyczne nastawienia z całkiem dużym powodzeniem w jednym mogą stać domku. Powiązanie tych dwu odmiennych genetycznie elementów jest jednym z istotniejszych walorów poezji Czachorowskiego.

Ale czy jest ona dobra? Tak postawione pytanie w stosunku do pierwszej książki pisarza wydaje mi się niefortunne. Nie mierzy się jej przecież miarą spełnień, ale zapowiedzi. I mimo że liryce Czachorowskiego dużo jeszcze brak nawet nie tyle do doskonałości, ile do wyrównanego poziomu, jakim odznaczają się zbiory kilkunastu poetów, wydane w ciągu ostatnich lat, jest ona interesująca. Przynosi bowiem problematykę literacką, jest dla recenzenta wdzięcznym materiałem analizy. Obserwować w niej można dwa zjawiska dla każdego poety istotne: twórczy stosunek do słowa oraz niespokojną wyobraźnię (czasami zresztą nieskoordynowaną i zbyt obsesyjną: kilka motywów obrazowych powraca nieustannie). Ze względu właśnie na występowanie tych dwu elementów, które zapowiadają wiele, pozwalam sobie odłożyć odpowiedź na pytanie, czy ta poezja jest dobra, do następnej okazji: ukazania się drugiego tomu wierszy Czachorowskiego. Oczekuję go niecierpliwie.

Michał Głowiński

* Jakżeż literatura jest przewrotna: spadkobiercy poetyki, która chciała wyrażać „miasto, masę, maszynę", najwięcej uwagi poświęcają temu właśnie, co stanowi zaprzeczenie nowoczesnej cywilizacji. Tomik Czachorowskiego świadczy o tym, że *Obroty rzeczy*, od których jest zresztą bardzo zależny, w pewnych momentach nawet wtórny, nie były zjawiskim odosobnionym. Czy to nowy antyurbanizm w naszej liryce?

„PRZEŚWITY" ADOLFA RUDNICKIEGO

Adolf Rudnicki: *Niebieskie kartki. Prześwity.* Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 294.

Nowy zbiór *Niebieskich kartek* Adolfa Rudnickiego, wydany przed kilkoma miesiącami pt. *Prześwity*, jest jednym z niewielu literackich dokumentów przełomowego okresu 1955—1957.

Książka ma kilka płaszczyzn, kilka tematów powracających uporczywie. Przede wszystkim literatura. Rozważa się ją tu już na wyższym piętrze niż w poprzednim tomie *Niebieskich kartek*. Nie jest to już walka z widmem literatury kierowanej administracyjnie, która pochłonęła tyle energii Adolfowi Rudnickiemu i nie tylko jemu. *Prześwity* powstały już po przezwyciężeniu schematów i ograniczeń, w okresie nagromadzenia nadziei, w okresie pierwszych obaw, że za upragnioną granicą rozpościera się pustka, którą nie łatwo będzie zapełnić. Nie ma jeszcze fali snobizmu i małpiarstwa, raz tylko Rudnicki falę taką przewiduje. Wszystko jest jeszcze do wygrania, każda propozycja nadaje się do przyjęcia. Rudnicki proponuje literaturę moralistyczną, literaturę wielkiej metafory. Dlaczego? Argumentacja jest dość prostoduszna. „Kto mówi o sprawach wiecznych, ten długo będzie zrozumiały. Kto daje »obrazki z życia«, ten musi się liczyć z tym, iż szybko zmieniające się warunki przekształcą realizm do tego stopnia, że czytelnik przestanie je rozumieć. Moraliści mają więc przed sobą dłuższy żywot aniżeli beletryści." Kto to są „moraliści", a kto „beletryści"? Kim jest Balzac, kim Dostojewski? Gdzie granica? A poza tym to, co pisze Rudnicki, jest sprzeczne z doświadczeniem: właśnie najżywotniejsze są powieści realistyczne. Jest to także sprzeczne z zasadą literatury — z zasadą obrazu. „Człowiek rozpacza po śmierci najbliższych", „Jan zapłakał nad mogiłą ojca". Które z tych dwóch zdań jest żywotniejsze? Pierwsze, które jest formułą, czy drugie, które jest obrazem, anegdotą, opowieścią rozgrywającą się w czasie i przestrzeni? Nie mam żadnej wątpliwości, że żywotniejsze jest drugie zdanie, żywotniejsza jest literatura niż moralistyka, żywotniejszy jest... Chciałem w zapale napisać: żywotniejszy jest Molier niż Pascal i w porę pohamowałem rozpęd pióra.

Bo to nieprawda. I prawda zarazem. Raz idzie w górę szala Moliera, raz Pascala. Szala empiryzmu, szala syntezy. Jak teraz? Nie wiem. Rudnicki pcha w górę szalę Pascala. Niech tego nie uzasadnia generalnie, wcale tak nie jest, że „moraliści" żyją dłużej niż „beletryści". Każdy, kto raz wejdzie do raju literatury, żyje wiecznie, tylko nie zawsze na pierwszym planie. Trzeba uzasadniać tę wymianę. Ale też nie tak, jak Rudnicki: „Punkt ciężkości nowej literatury. Nie w mnożeniu kół, kółek i kółeczek, sprężyn i sprężynek, nie w bogatym hafcie szczegółów, lecz w czymś, co stanowi zaprzeczenie tego wszystkiego. Dziewiętnasty wiek charakterystyczny był przez swą dużą powieść na osiemset, tysiąc stron. Na miejsce tysiąca stron nowe stulecie nie może przyjść z powieścią na dziesięć tysięcy stron, kto by to zniósł? Po wczorajszym nasyceniu, po wczorajszym nadmiarze zrobiło się miejsce na wielkie ogólniki, pod którymi tętnią wszystkie osiągnięcia mistrzów, zrobiło się miejsce na syntezę, na czysty kolor".

Rudnicki widzi procesy literackie na podobieństwo przemian mody i obyczaju, ma „podejście" handlowe: po długich sukniach powinny przyjść krótkie, po wciętych taliach worki. Oczywiście, są pewne analogie. Ale są też i różnice. Przemiany mody i obyczaju mają charakter mechaniczny, ich rytm jest autonomiczny: rzeczywiście po taliach są worki, po „szpilkach" — „kieliszki", ale to dlatego, że domy mody muszą ratować obrót i produkcję. Rudnicki patrzy na literaturę także tak, jakby musiała ona ratować swój obrót, jakby musiała ratować samą siebie. Wydaje mi się to małostkowe. Wydaje mi się, że pisarza nie powinien obchodzić los literatury. Powinien go obchodzić los człowieka, los idei, los sprawy, o które chodzi. Jeżeli literatura nie będzie potrzebna, niech zginie. Nic jej nie pomoże skracanie i „wzdłużanie", jeśli jej nie będzie trzeba człowiekowi. Techniką nic się tu nie załatwi.

Zresztą mówi to sam Rudnicki w innym miejscu, porzucając techniczno-

-handlowe spekulacje: „Dzielę sztukę na talenciarską i odkupującą... Literatura jest dzisiaj jedna — odkupująca. Ludzie chcą, żeby ich pisarze odkupili. Męczcie się, bo i my się męczymy, czas taki, kiedy indziej pozwolimy wam na wasze małpie figle, dzisiaj nie, dzisiaj nie...".

Wracając jeszcze do owej „syntetyczności" program Rudnickiego jest w kolizji ze współczesnymi tendencjami literackimi. Co więcej, jest ten program w kolizji z jego, Rudnickiego, własnymi upodobaniami literackimi: ideałem literackim autora *Prześwitów* jest Dostojewski. Przeciwstawia go „mizernej" literaturze Zachodu, przede wszystkim Francji. Wydaje mi się, że Rudnicki nie lubi współczesnej literatury francuskiej. Zarzuca jej wtórność właśnie po Dostojewskim, wytyka jej ubóstwo doświadczeń w stosunku choćby do nas. Jest w postawie Rudnickiego wiele wspólnego ze *Wzlotem* Iwaszkiewicza, gdzie także ilościowe doświadczenie polskie, „wschodnie", przeciwstawione zostało egzystencjalnym formułom Camusa. Zwróćmy uwagę: jest to ze strony Iwaszkiewicza uderzenie faktem w teorię, jest to konflikt postawy empirycznej z moralistyczną — empirykiem jest Iwaszkiewicz, „Wschód", „my" — moralistą jest Camus, „Zachód" „oni tam". Podobny nacisk na oschłą, przeteoretyzowaną moralistykę francuską wywiera literatura amerykańska — przede wszystkim Faulkner. I to jest również uderzenie faktem, szczegółem, empirią. A to jest właśnie uderzenie w imię Dostojewskiego. To jest propozycja zupełnie innej literatury niż ta, o której marzy Rudnicki: nie jest to literatura syntezy i formuły, jest to literatura opisu, konfliktu, literatura miłości i zbrodni, wyrastająca z drapieżnej obserwacji, z dna życia. Taka literatura idzie z Ameryki, taka literatura idzie od nas, ze Wschodu. Zmieniają się Francuzi: awangarda francuskiej prozy powieściowej odchodzi jak najdalej od moralistyki, od metaforyzowania, od symbolu: Vailland, Butor, Simon przeczą zupełnie przewidywaniom Adolfa Rudnickiego. Dostojewski — tak, ale w funkcji wręcz odwrotnej.

Tyle o literaturze. Nie, jeszcze więcej. Właściwie wszystko u Rudnickiego jest literaturą. Politykę uważa autor właściwie tylko za gorszego partnera literatury. Zła polityka psuje obyczaje, moralność, odbiera piękno światu. Społeczeństwo, ekonomika, handel stanowią dla Rudnickiego świat prosty jak powieść. Rządzą w tym świecie wyłącznie prawidła moralności i estetyki — żadne inne. Zła polityka to zła młodzież, źli ludzie i... zła literatura. Błędna ekonomika to brzydkie miasta, brzydkie ubrania, nuda.

W szkicach podróży do Austrii i Francji Adolf Rudnicki snuje ustawiczne konfrontacje: u nas — u nich. Poza historią, poza możliwościami, w czystych kategoriach estetyczno-moralnych. Jest to lektura właściwie bardzo krzepiąca: odnosi się wrażenie, że w ciągu pięciu ostatnich lat Warszawa przegapiła możliwość stania się Wiedniem. Trochę sprytu, trochę starania, a Marszałkowska wyglądałaby jak Kaertnerstrasse... Aż miło pomyśleć.

Charakterystyczna dla Adolfa Rudnickiego jest przewaga uogólnień nad obserwacjami nawet w szkicach z podróży. Ani jednego porządnego opisu, ani jednej rzeczowej informacji, śladu obiektywnych zainteresowań. Wszystko w oparach refleksji, dla której pretekstem jest dosłownie byle co. To nieznośna lektura. Adolf Rudnicki jest pod tym względem bardzo typowy dla pisarzy polskich: pełno ich było ostatnio na wszystkich szlakach europejskich, pełno potem było generalnych formuł na temat losu narodowego, uknutych z powodu dobrej organizacji *Self-Service*'ów.

Filozofia narodowa zajmuje też sporo miejsca w książce Rudnickiego: Polacy i Europa, Polacy dziś i Polacy w przeszłości, sens, trwałość, wartość kultury polskiej, miejsce kultury w życiu polskim. Niewiele tu można wymyślić nowego, toteż odkryć w tym zakresie nie ma w *Niebieskich kartkach*, mimo że sformułowania poszczególne mają stylistyczny walor aforyzmu, maksymy, złotej myśli. Ale przecież nie o to chodzi. Chodzi o pewną aurę emocjonalną, o rzeczywiste przejęcie się losem narodu. I to jest, to naprawdę jest. Jest temperatura roku 1956, jest pewna świeżość słów, które wtedy, po długiej przerwie, ujrzały znów światło dzienne.

Wreszcie ważnym planem książki jest sprawa żydowska i na jej tle sprawa własnego pisarstwa. Rudnicki uważa swoją twórczość za nierozerwalnie związaną z istnieniem Żydów w Polsce i z istnieniem problemu żydowskiego.

Emigrację do Izraela przeżywa jak wyrok na siebie. Są to bardzo przejmujące kartki *Prześwitów*. Stanowią one istotny moment w twórczości Adolfa Rudnickiego: nigdy z taką otwartością autor *Lata* nie postawił tego problemu, nigdy z taką otwartością nie odniósł do siebie samego tematu wierności, tematu *Wielkiego Stefana Koneckiego* i *Złotych okien*.

Ciekawym przyczynkiem autobiograficznym jest przy tym szkic pt. *Żołnierze*. Jest to — nawiasem mówiąc — wstęp do wznowienia tej książki Rudnickiego, który autor uznał za stosowne przedrukować w tomie *Prześwity*. Nie było to chyba potrzebne.

Ale Adolf Rudnicki nie lubi liczyć się z czytelnikiem. *Prześwity* są napisane z przekonaniem, że czytelnikowi od pisarza należy się bardzo niewiele. Nie trzeba mu rozwiniętych konstrukcji belerystycznych, pełnych portretów ludzkich ukazanych w czasie, w akcji, w kilku płaszczyznach. Wystarczy mu scenka, anegdotka, zdanie. Nie trzeba czytelnikowi szkiców stawiających i rozwiązujących do końca jakiś problem, a przynajmniej ukazujących całą jego złożoność — starczy czytelnikowi jedna definicja, jedna formuła, znak zapytania, wielokropek.

Jest to książka napisana z tym także przekonaniem, że autor dając niewiele, daje bardzo dużo. Każde zdanie zostało sprzedane za podwójną cenę. Każdy spójnik pozuje już na aforyzm. Znaki przestankowe tworzą nastrój. Tytuły są drugim dnem. Zwłaszcza gdy są dziwaczne: *Kapitał nędzy własnej* (to brzmi jak z księdza Baki), *Moje dodatkowe lecz ograniczające radości*. Czasem są lakoniczne: *Tak*. Czasem w niezgodzie z językiem polskim: *Całkiem na pewno*.

Rok temu recenzowałem na tym miejscu pierwszy tom *Niebieskich kartek*. Napisałem wtedy, że wolę czytać nowele i powieści znakomitego autora *Niekochanej* i *Wniebowstąpienia* niż jego najtrafniejsze nawet zdania. Po roku wypada mi to samo powtórzyć. Nawet z większym jeszcze przekonaniem.

Andrzej Kijowski

LOS SIĘ NIE ZMIENIA...

Maria Kuncewiczowa: *Dyliżans warszawski*, Warszawa 1958, Instytut Wydawniczy „Pax"; str. 200.

Przywykliśmy już do tego, że książka o Warszawie musi być wspomnieniem, musi mówić o Warszawie wyłowionej z dna pamięci, a co za tym idzie, promieniować ciepłem niezastygłych popiołów — rzeczy i spraw drogich, bo niepowrotnych. Aż tu nagle spada nam na głowę, jak cegła, kawał żywej Warszawy z przedwczoraj, bez sentymentu, bez łezki, za to z mocnym hamulcem uczuciowym.

Dyliżans warszawski ukazał się po raz pierwszy w roku 1935 jako zbiór pseudofelietonów i pseudoreportaży, tchnących, jak się to wówczas mówiło, „gorącą aktualnością". Celowo dodaję to słówko „pseudo", bo dziś, po latach, kiedy go odczytujemy na nowo, czujemy, jak nikłą rolę odgrywa w nim dziennikarstwo, nawet publicystyka, a jak wielką literatura, rzetelna twórczość. Chyba więcej niż w trącących myszką *Kronikach* Prusa.

Nie znaczy to, aby tym obrazkom i opowiadaniom zbywało na autentyczności. Coś innego zapewnia im młodość. To właśnie prawda, zwykła, codzienna rzeczywistość przedwojennej Warszawy, tylko podniesiona do potęgi, zmonumentalizowana, wyryta w płatach bruku, które cudem ocalały od bomb i przeżyły starte na proch gmachy i zagrzebanych pod ich gruzami ludzi.

Dziś z rozrzewnieniem odczytujemy dawno zapomniane hasła konduktora: „Plac Małachowskiego! Bilety, kreślone na dziewiątce, skończone". Ale przecież był czas, kiedy puszczaliśmy je mimo uszu jako rzecz do znudzenia, do obrzydzenia zwyczajną.

Dopiero po dwudziestu trzech latach, przemycając do dawnego zbioru napi-

sane po wojnie *Kanapowe kraje*, autorka zorientowała się, że opisuje „cmentarz, nie miasta, tylko epoki" i „epitafium w końcu przesiliło się w prolog". A przecież właśnie te „kanapowe kraje", których odrębną swojskość uświadomiła sobie dzięki kontrastowemu zestawieniu z wnętrzem angielskich mieszkań, to koszmar naszego dzieciństwa. A jednocześnie te śmieszne w rysunku, wysłużone kanapy i piece warszawskie, te pretensjonalne „salony" i „buduarki", te ukwiecone i premiowane balkony nabrały patyny przez swoją niepowrotność, stały się synonimem „kraju lat dziecinnych". Aby dojrzały w oczach autorki do miary śmiesznego może, ale jednak antyku, musiała na nie spojrzeć przez szerokość Kanału i bezmiar czasu, który złagodził ich kanty i stuszował barwy.

Co innego współczesne *Dyliżansowi* zakłady fryzjerskie, kawiarnie, kina, premiery teatralne, dancingi, mecze bokserskie, parki, odwiedziny ZOO, święta rodzinne, dom podrzutków, knajpa, ulica i komisariat w nocy. Autorka rzekomo relacjonuje, pozornie obiektywna, chłodna, baczna i czujna. Ale ta czujność jest drapieżna i zdradziecka. Bezlitośnie demaskuje kłamstwo, obłudę, pozę, snobizm — towarzyski, rodzinny i społeczny. „Warszawa — miasto społeczników. Powiedziałabym, miasto zorganizowanych komparsów, którzy tłumne czekanie lubią nazywać społeczną działalnością".

Te zjadliwe słowa padły na wiele lat przed tym, zanim komuś przyszło do głowy „czekać na Godota". W sumowaniu rozsypujących się na proszek pustosłowia zebrań autorka wyprzedziła rzeczywistość, ale zdarza się, że i rzeczywistość ją dystansuje. Mamy dziś prawo pobłażliwie uśmiechnąć się, czytając lekceważące słowa: „Warszawiacy, jak wszyscy na całej ziemi mieszczanie, nie lubią bohaterstwa". Co prawda zaraz na drugiej stronie stwierdza fakt, że „mieszczanin bez marzeń to byłby trup zbyt przykry nawet w bohaterskiej epoce". Okazało się, że tym razem urzeczywistnione i krwią przypieczętowane marzenie pozostawiło daleko w tyle wymagania autorki...

Tym niepoprawnym marzycielom Kuncewiczowa co prawda wystawiła pomnik w *Zmowie nieobecnych*, choć ceremonia jego odsłonięcia odby szczęśliwie bez okolicznościoweg tosu.

„Oskarżam! protestuję!" — ot mocniejszy akcent i leitmotiv wojenego *Dyliżansu*, aczkolwiek wa nigdzie nie zostały wypowied To nie dobrotliwy turkot staro kiego wehikułu, to dzwon, bij trwogę przed najściem wrogic tętniących zarówno w żyłach z wości, jak każdego z nas.

„W *Dyliżansie warszawskim*... o wyładowanie iskry indywid z psychiki tłumu. Sceny w aut na ulicy, w kawiarni są tylko pr tem do wyprowadzenia pewnych ków ogólnych... pewnych rzutó tetycznych, które ukazują nam r ment w groźnym, czasem potw skrócie twarz tłumu. Ten skrót czy o skali perspektyw, o dystans zachowuje autorka, nawet w ter pozornie wmieszana. Krążąc w je łach jak czerwone ciałka krwi, się jednak z nim nie zespala org nie, pozostaje sobą, samotnym cz kiem, w zetknięciu z innymi pod mi do siebie istotami wyzwala demoniczne siły zbiorowości".

Tak pisałam o *Dyliżansie* dwad lat temu.

Samotność, obcość — te dwa człowieka nowoczesnego zagląda samo, jak ongi, przez zakurzone *Dyliżansu*. „Obcość tkwi w jądrz dego zjawiska, kosmos jest nape obcością".

Samotność dziecka, podniesio skali tragizmu, krzyczy wielkim g o ratunek z zakładu wychowaw dla podrzutków, tego „domu ko tów". Nie dość, że „w masowośc wylęgu jest coś nienaturalneg z maligny, z upiorności" — stras sza jest „mitologia podrzutków". o poufałym bycie, o pocału o wielkim rodzinnym łożu, o osob sprawach, o biciu, które nie o o słowach, których nie zrozumie obcy, o zawiści sąsiadów, o w biedzie i o prywatnym, dom honorze... W kamienicznych i w przedmiejskich szałasach iś sen podrzutków — rodzina."

Dyliżans warszawski wyjechał ko nie tylko poza rubieże miasta i kraju, wkroczył w domenę s arcyludzkich. I takie „przekrac

y" zdarza się często na szlakach
no staroświeckiego pojazdu, któ-
chwila zawadza o takie słupy mi-
paradoksu, jak na przykład:
nieznana prawda stanowi zada-
iłości" albo: „czasy płyną i zmie-
się narzędzia ludzkiego losu, ale
staje ten sam".
cewiczowa wznawiając *Dyliżans warszawski* dała świadectwo, że go aprobuje. Miała słuszność. Pozostała i dziś mistrzynią miniatury. Większość obrazków *Dyliżansu* to małe arcydzieła prozy. Samotne w poczęciu, przestają być nimi w spotkaniu z duszą czytelnika.

Stefania Podhorska-Okołów

SPÓŹNIONY DEBIUT

wika Woźnicka: *Dzieci Eu-*
Warszawa 1958, MON; str. 209.

ątnia z wydanych książek Ludwi-
źnickiej jest jej właściwym debiu-
Napisana w latach 45—6, noszona
ydawnictw nieco później, już w
e sztywniejącego kursu i pewnego
cenia literaturą poobozową, prze-
do dziś w przysłowionej szufla-
Oficjalny debiut nastąpił w roku
tomem opowiadań pt. *Ocalenie*
wnanie dwóch debiutów tej samej
ki jest jeszcze jednym ciekawym
ynkiem do prześledzenia krętych
iteratury polskiej w tym okresie.
wsza książka Woźnickiej zdobę-
ziś czytelników także ze względów
terackich. Dotyczy ona międzyna-
ego obozu ludzi wywiezionych na
do Niemiec, pracujących w fa-
amunicji. Centralnym środowis-
ksiązki jest barak polskich kobiet.
— kilka miesięcy przed końcem
. Przez takie obozy przewinęło się
e więcej ludzi niż przez „kacety".
w tych właściwie nie opisano.
ły miejsca bardziej martyrolo-
m i skondensowanym w swej wy-
„kacetom". Przy tym ogromna
zość ludzi, którzy trafiali na robo-
chodziła ze środowisk znacznie
skłonnych do „chwytania za pió-
rocent inteligencji był stosunkowo
elki. Z pewnością więc książka
ckiej będzie czytana choćby ze
du na jej dokumentarno-reporter-
arakter, który w żywy sposób za-
ła.
la obserwacji Woźnickiej w tej
e nie ogranicza się jednak do re-
skiego wymiaru. Tak np. dominu-
jącą atmosferą pierwszej części książki jest „babskość", ta cecha pęczniejąca we wszystkich skupiskach wyłącznie kobiecych, od magla, kolejki „za mięsem", aż po obóz. Obok wspólnych cech każdego życia obozowego, sprowadzonego do kilku najpierwotniejszych instynktów, występują w tej książce jaskrawo i podniesione są do półgroteskowego wymiaru cechy płci: samica, kokota, baba. W skupisku kobiet dominuje baba, aura babskości ogarnia wszystkie, staje się prawie jakimś pojęciem, kategorią. Są to najostrzejsze, najprzenikliwsze karty Woźnickiej nie tylko w tej książce.

Zostały one stuszowane przez autorkę w drugiej części utworu. Decyduje tu jakby solidarność ze wszystkimi upośledzonymi, wzrastająca w miarę bezbronności ofiar. Stąd jej szczególne uwrażliwienie na upośledzenia dzieci, które stanie się jednym z głównych motywów jej późniejszych książek. Wobec dzieci też reakcje emocjonalne autorki są w zupełnej harmonii z owym imperatywem solidarności. Natomiast w stosunku do dorosłych wiele odpychających cech indywidualnych i zbiorowych wyzwala w pierwszym odruchu ironię i niechęć autorki. Potem następuje poszukiwanie przyczyn, obiektywizowanie. Poprzez analizę warunków społecznych i sytuacji indywidualnych autorka dochodzi do łagodnego zrozumienia i solidarności. W dalszych książkach Woźnickiej te pierwsze reakcje bardzo przygasną, wytworzy się nawet niekiedy coś w rodzaju kultu maluczkich, przeciwstawionych tzw. kulturalnym sferom. A i w tej pierwszej książce największą odrazę budzą nie np. poszczególni Niemcy, ale „pani" z powsta-

nia warszawskiego, która straciła pięciopokojowe mieszkanie i której drugą tragedią jest fakt, że musiała kopać rowy. W zetknięciu jej ze środowiskiem kobiet obozowych, z których większość mogła dawniej być u niej jako „dziewczyny do wszystkiego", autorka przejawia pełną sympatię wobec mieszkanek baraku. Spośród zaś tych kobiet największe względy autorki zyskuje postać małej Marysi, zwanej „cnotką". Jako 14-letnie dziecko rzucona samotnie we wrogi świat, trzyma się siłą inercji, niedużej bystrości umysłowej i niezłomnymi, wyniesionymi od pokoleń z domu zasadami religijnymi. Typ ten, który zresztą w owym czasie właśnie przestawał być reprezentatywny dla młodych dziewcząt ze wsi, nie stwarza jednak dostatecznej atrakcyjności powieściowej. W drugiej części książki bowiem autorka usiłuje na pierwszy plan wysunąć pewne konflikty psychologiczno-moralne szersze i bardziej skomplikowane. Na bohaterkę wybiera więc młodą dziewczynę ze środowiska inteligenckiego, córkę sędziego z Warszawy. Wszystkie podkreślenia dotyczące pochodzenia społecznego cytuję niejako za Woźnicką, która przywiązuje do tego wielką wagę.

Główna bohaterka *Dzieci Europy*, Martalina, jest kochanką lager führera. Z całego bloku, w którym prawie każda mieszkanka ma w tym międzynarodowym zbiorowisku swojego „mężczyznę", ona jedna żyje z Niemcem, i to komendantem obozu. Ale też ona jedna pomaga ukrywającemu się przed gestapo Włochowi, ona jedna dokarmia głodujące Rosjanki, ona jedna nie straciła wrażliwości na nędzę ludzką, ona czuje i działa. Autorka gromadzi jeszcze wiele elementów, zdaniem jej istotnych, a mających nieco melodramatyczny charakter, dla zyskania sympatii czytelnika dla Martaliny. Jest ona skrzywdzonym dzieckiem, które po śmierci rodziców zamożna rodzina beztrosko wypycha z domu. Potem dzieciństwo, pierwsza miłość, tragedia przerwanego macierzyństwa etc. Elementów tych jest zresztą za dużo, pokazane są najczęściej w migawkowym skrócie, działają raczej *ex post*, właśnie na zasadzie nagromadzenia, a nie ekspresji. Wreszcie autorka stawia bohaterkę przed problemem decyzji przesądzającej o życiu, gdy na skutek wykrycia owego Włocha, któremu Martalina niosła pomoc, mają ponieść śmierć jej trzy towarzyszki z obozu.

Postać Martaliny, która miała stać się w powieści nosicielką jakichś ogólniejszych konfliktów moralnych, nie jest w stanie ich pomieścić. Woźnicka nie potrafi jeszcze stworzyć sylwetki psychologicznej o bardziej skomplikowanym rysunku. Zwłaszcza zaś nie umie wydobyć w granicach psychiki człowieka wewnętrznej grozy wobec atakujących go problemów i konfliktów. Z historii Martaliny nie zostaje nam pożywka myślowa ani zaduma nad problemami moralnymi, odczytuje się ją raczej jako prosty morał: „Nie wszystkie, które się puszczały z Niemcami, były skończonymi świniami". Natomiast autorka doskonale potrafi dać krótką, wyrazistą charakterystykę przy typach mniej skomplikowanych i krótkimi migawkami odtworzyć świetną atmosferę środowiska. Potrafi też, co nie powtórzy się już w tym stopniu w jej następnych książkach, stworzyć zwartą, żywą akcję. Toczy się ona w jednym natężeniu i w jednym tempie. Cała książka jest jakby pisana jednym tchem. Nie sprzyja to właśnie pogłębieniu psychologicznemu postaci czy ujęciom myślowym, dobrze jednak podkreśla jeszcze i tym chwytem atmosferę stępienia i zobojętnienia obozowego. Sprawia także, że książkę czyta się również jednym tchem, jakby w ciągłym oczekiwaniu jakiejś kulminacji. Robi ona często wrażenie taśmy filmowej i sądzę, że wiele jej cech predestynuje ją na dobry scenariusz filmowy.

Mimo wielu nieporadności debiutu, przyznam, że osobiście najbardziej właśnie lubię tę pierwszą książkę Woźnickiej. Najwięcej w niej wewnętrznej pisarskiej konieczności, własnych wahań, ambicji „ na wyrost", autentycznej, młodzieńczej świeżości. Wraz z wiekiem, usprawnieniem własnego rzemiosła i zmianą warunków pisarskich Woźnicka nie podjęła już wielu, lekkomyślnych być może prób, zarysowanych w pierwszej książce. Ograniczyła swój wybór i stylistykę, doskonaląc ją na razie dość jednokierunkowo. Mam nadzieję, że wydanie tej pierwszej książki pozwoli przemóc autorce nagromadzone opory i że po czwartej książce Woźnickiej ukażą się pełniejsze drogi jej poszukiwań.

Wanda Leopold

„POTOP"

Doszła do nas wiadomość, iż jeden ukrytych w Kanadzie arrasów polskich doczekał się czegoś w rodzaju monografii. „Fundacja im. Paderewskiego" w Stanach Zjednoczonych Ameryki ma ogłosić album poświęcony najpiękniejszej z tych tkanin, mianowicie *Potopowi*. Nadesłano nawet do naszej redakcji próbkę tego wydawnictwa, prospekt zawierający jedną z kolorowych reprodukcji fragmentu tego arcydzieła sztuki tkackiej.

Prospekt ów, nie przesądzając losów ukrytych skarbów, przypomina, że Zygmunt August w testamencie swoim zapisał wawelskie arrasy narodowi. W ten sposób wydawnictwo amerykańskie pośrednio, nie mówiąc tego otwarcie, przyznaje racje prawne do własności wywiezionych skarbów narodowi polskiemu i Wawelowi.

Paradoksalna sprawa własności polskiej bezprawnie przetrzymywanej w Kanadzie — z każdym dniem staje się coraz bardziej paradoksalna. Sądząc z prasy emigracyjnej, wśród ogółu wychodźstwa polskiego poczyna przeważać opinia, że arrasy winny wrócić na swoje miejsce — to znaczy na Wawel. (To samo da się powiedzieć o rękopisach Chopina: ich miejsce jest na Zamku Ostrogskich).

Emigracyjny *Tygodnik* londyński tak pisze w tej sprawie:

„Ostatnio rozeszły się pogłoski, że arrasy wawelskie, przechowywane, jak wiadomo — prawem kaduka — w Kanadzie, mają wreszcie wyjść na światło dzienne w postaci albumu w języku angielskim. ...Pomijając to, że arrasy i inne skarby sztuki oraz zabytki historyczne należą prawnie do Wawelu, a pośrednio do narodu i państwa polskiego... nasuwają się dwa problemy. Jeden dotyczy rewindykacji skarbów, która wcześniej czy później nadejdzie, a drugi wykorzystania arrasów dla celów propagandowych w najlepszym tego słowa znaczeniu.

...W pierwszej sprawie dotychczasowe próby przypominają taniec słonia wśród porcelany. Noty dyplomatyczne, jakie od czasu do czasu rząd polski dorecza rządowi kanadyjskiemu i nieudana interwencja kardynała Wyszyńskiego w Watykanie, ażeby papież zgodził się wywrzeć pożądany wpływ na koła polityczne Kanady, spaliły i spalają na panewce wobec faktu, że rządy prowincjonalne w Kanadzie mają dużą autonomię, która pozwala im lekceważyć w pewnych sprawach życzenia i zalecenia rządu federalnego. Taką sprawą jest właśnie kwestia skarbów wawelskich.

...Ostatecznie skarby wawelskie należą do całego narodu, a że część emigracji nie zgadza się z sytuacją polityczną w Polsce, to jednak nikt ani po jednej, ani po drugiej stronie nie odmawia skarbom wawelskim prawa do polskości. Toteż różnice polityczne w całej tej kwestii nie powinny odgrywać żadnej roli..."

Nie chodzi tutaj ostatecznie o to, aby skarbom wawelskim odmawiać prawa do polskości — tylko o odmawianie Polsce p r a w a do skarbów wawelskich.

Jak się nam zdaje, sprawa „proszenia" o zwrot arrasów nie jest trafnym rozwiązaniem tej upokarzającej w naj-

wyższym stopniu dla narodu polskiego sprawy. Jeszcze mniej udany był krok kardynała Wyszyńskiego, o którym oczywiście dowiadujemy się dopiero z przytoczonej informacji *Tygodnika*. Chodzi tutaj raczej o uzasadnienie prawa do posiadania przez Polskę jej własności, co ostatecznie nie jest rzeczą trudną. Tak się nam przynajmniej zdaje.

Dobrze się stało, że amerykańska fundacja przystąpiła do ogłoszenia dzieła o arrasach. Szkoda jednak, że przedmiotem albumu ma być tylko jeden arras. Współudział w wydawnictwie znanego pisma antykwarskiego *Connaisseur* zapewnia, że „najwyższe czynniki" w dziedzinie dzieł sztuki zainteresowały się tą sprawą. Może ogłoszenie takiego dzieła spopularyzuje zagadnienie naszych praw do arrasów i będzie sprzyjać ukształtowaniu się opinii publicznej, której nacisk może mieć także swoje znaczenie.

W każdym razie sytuacja dzisiejsza nie może trwać nadal. Paradoks skarbów wawelskich musi być jak najprędzej rozwiązany.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Znowu uwierzyłem w sens literatury, w jej potrzebę. Zdarza mi się tracić tę wiarę często, co chwila — właściwie nieustannie ją tracę, chyba jej w ogóle nie ma. Widzę bowiem, że coraz mniej ma możliwości, kurczą się jej kompetencje: nauka i technika zagarniają wciąż nowe dziedziny życia ludzkiego, kodyfikują je, porządkują, systematyzują, precyzyjnie określają, poznają do dna, ukazują wzajemne związki, odkrywają światy, zjawiska, o których literatura pojęcia nie miała. Co literatura wie o psychologii, co o społeczeństwie, co ma do powiedzenia o władzy, która także dziś jest wiedzą ścisłą, a nawet co znaczy jej wrażliwość na zewnętrzną urodę świata, wobec cudów nowoczesnej optyki i akustyki, wobec tych przepaści, które otworzyła przed nami wiedza o strukturze „materii"... Każdy ogólnik wydaje mi się humorystyczny, każde spostrzeżenie powierzchownym banałem. Poetów powinno się zaprząc do pisania podręczników fizyki, prozaików do spisywania annałów, kronik oraz komentowania ustaw.

Ale jednocześnie odzyskuję wiarę w literaturę równie często, jak ją tracę, chyba jej nawet nigdy nie tracę. Albowiem teoria objawia raz po raz taką bezradność, takie obłąkanie (w znaczeniu błądzenia — przyp. autora artykułu), wykazuje teoria taki brak kompetencji, tak często z wyżyn precyzji naukowej spada aż do najelementarniejszych rudymentów w dziedzinie psychologii i moralności, że chce się zaraz chwytać za pióro, pisać moralistyczne tragedie wierszem, psychologiczne powieści, dramaty z tezą etc..

Tym razem zawdzięczam powrót wiary w literaturę Adamowi Schaffowi. Autor znanego *Wstępu do teorii marksizmu* napisał duży szkic pt. *Czy moralność może być amoralna (Polityka* 21/65 — 23/67).

Tezą artykułu jest stwierdzenie, że moralizm absolutny prowadzi do immoralizmu. Przykłady (trochę dziwaczne): Lejzorek, bohater znanej powieści Erenburga, oraz *Wizyta starszej pani* Dürrenmatta, którą to sztukę Schaff uważa za kontynuację wątku *Elektry*. Przykłady wydają mi się już nietrafne: historyjki o cadyku z Berdyczowa, który poświęcił całą ludzkość, ażeby uratować biednego Hersza, nie można brać tak *à la lettre* nawet w ramach samej powieści. Jest to, jak wiadomo, powieść groteskowa, gdzie wszystkie wymiary rzeczywistości są przeinaczone. Powieść jest raczej za względnością i chwiejnością ocen, nie głosi wcale tych zasad, z którymi potem profesor Schaff tak zaciekle i z taką powagą dyskutuje. „W autorytatywnej i absolutnej w tonie wypowiedzi Lejzorka pozostaje faktycznie tylko jedno: dyrektywa, by w naszym postępowaniu..." Boże drogi: Lejzorek i „autorytatywna dyrektywa". Schaff w tym momencie

przypomina któregoś z powieściowych partnerów Lejzorka, któregoś np. z członków trybunału oskarżającego Lejzorka o drwiny z władzy radzieckiej. A jak wiadomo, Lejzorek nie drwił z władzy radzieckiej, tylko „sobie westchnął". W przypowieści o cadyku Lejzorek także sobie westchnął. Jego tragikomiczny los, jak widać, prześladuje go nawet po śmierci: znowu się go oskarża, tym razem o niesłuszne „autorytatywne dyrektywy". Ej, świecie, świecie!

Ale mniejsza o to. Przyjmijmy, iż gdzieś na świecie istnieje przekonanie, że rzeczywiście nie wolno życia i szczęścia indywidualnego poświęcać dla dobra ogólnego. Schaff twierdzi, że wolno, wykazuje na kilku przykładach, że istnieją sytuacje, w których właśnie uniknięcie zbrodni byłoby zbrodnią. Twierdzi, że absolutyzowanie zasad moralnych oraz autonomizowanie ich, rozważanie ich poza historyczno-społecznym kontekstem, prowadzi do immoralizmu. Tutaj za przykład służy właśnie owa starsza pani ze sztuki Dürrenmatta, która odwrotnie niż „Lejzorkowie" — realizując sprawiedliwość bezwzględną — dokonała zbrodni. Między moralizmem a immoralizmem jest więc granica niewyraźna i chwiejna — stwierdza Schaff. Jak ją wyznaczyć?

Rozważania te mają u Schaffa charakter polityczny. Punktem wyjścia artykułu jest stwierdzenie, że ruch komunistyczny w pewnym etapie swego rozwoju historycznego przekroczył właśnie tę granicę. Jak do tego doszło? „Jak to się mogło stać — pisze Schaff— że wychodząc od tak pięknego kodeksu moralnego, jakim jest humanizm socjalistyczny, mógł ruch komunistyczny dojść do zjawisk urągających humanizmowi, zjawisk, jakie odsłonił przed nami referat Chruszczowa na XX Zjeździe. czy też rewelacje o działalności organów naszego bezpieczeństwa? W tym pytaniu właśnie kryje się przyczyna rozterek duchowych ludzi, którzy przychodzili do komunizmu, pociągnięci najczęściej jego ideałem moralnym, jego humanizmem, a teraz nie potrafią sobie odpowiedzieć, czy szło tu jedynie o wypaczenie, czy też o jakieś zło immanentne tkwiące w teorii, a ujawniające się w jej praktycznym wcielaniu w życie."

Jak to się stało? To pytanie jest od pewnego czasu tematem dnia. Rozwiązania są różne.

Można wśród nich wyznaczyć trzy zasadnicze warianty: 1) wariant polityczny, 2) wariant moralistyczny, 3) wariant metafizyczny. Polityczny: wypaczenia okresu „kultu jednostki" uważa się za wypadkową pewnych determinant politycznych, które umożliwiły dojście do głosu określonych ludzi, określonych tendencji. Moraliści przypisują te zjawiska cechom charakterologicznym, procesom psychologicznym, pewnej degeneracji, której podlega człowiek obarczony wielką odpowiedzialnością, dysponujący nieograniczonymi środkami, nie kontrolowany. Metafizycy uważają takie, a nie inne następstwa faktów za konieczność, za zło świata — nie zło ustroju, doktryny czy człowieka. Moraliści mówią: można było tego uniknąć. Metafizycy mówią: nie można było tego uniknąć. Moraliści są naiwni. Metafizycy? Może mają rację, ale co z tego wynika? A politycy? A Schaff? Otóż Schaff reprezentuje światopogląd polityczny: „Odpowiedź... może dać tylko skrupulatna analiza historyczna całokształtu warunków społecznych (wraz z ideologicznymi), ekonomicznych i politycznych (również w sensie stosunków międzynarodowych) tego okresu".

Zamiast odpowiedzi gotowej, Schaff proponuje badanie. Ale zanim się do tych badań zabrał, już zna ich rezultat, skoro proponuje z góry środek obrony: demokrację socjalistyczną. Jeżeli wie tak mało o naturze zjawisk ubiegłego okresu, że nie potrafi dać żadnej odpowiedzi, to skąd pewność, że demokracja socjalistyczna była do zrealizowania (sam Schaff na innym miejscu uzasadnia przecież konieczność terroru rewolucyjnego, gwałtownych posunięć, ograniczenia wolności jednostki etc.)?

Niezależnie od tego propozycja badań jest cenniejsza od moralistycznych i metafizycznych formułek, bez wątpienia. Punkt widzenia Schaffa, punkt widzenia polityczny (czy historyczny) jest przy tym zgodny z naturą badanych zjawisk. Schaff sprowadza te zjawiska do wielkości niejako statystycznych — podkreśla ich masowość, ich powszechność, ich nieuchronność, ich logikę. I słusznie: zjawiska związane z władzą, z utrwalaniem się i rozwojem

ustrojów politycznych, z przekształceniami społecznymi, zjawiska te, choć dotyczą ludzi, choć dokonują się — że tak powiem — w ludzkim materiale, choć związane są ściśle z procesami ideologicznymi, zachodzącymi w obrębie świadomości, mimo wszystko mają charakter mechaniczny, nieodwracalny. Mimo świadomości, mimo sumienia, mimo osobistego „nie!", często cofnąć się nie można. Moralizowanie jest zabiegiem czysto utopijnym, a metafizyka jest nadbudową właściwie obojętną.

Rację ma Schaff: zjawiska historyczne można badać tylko metodą historyczną.

Prowadzi to jednakże do całkowitego podporządkowania się rytmowi — martwemu jak rytm przypływów i odpływów morza. Nasz proces myślowy zostaje wtedy ukształtowany przez mechanizm historii. Mechanizm ten jest logiczny — każdy fakt dokonany jest logiczny, zamknięty łańcuch przyczynowo-skutkowy jest zawsze bezbłędny, nie może być błędny. Przyczynowość bierzemy za „rozumność". „Rozumność" historii, „rozumność" rzeczywistości, która już się stała, przenosimy na nasz proces myślowy. Ale proces myślowy trwa, ma wszystko do zdobycia, jest niezależny od łańcucha zjawisk skończonych — myśl jest wolna, „nierozumna". Historia jest błędnym kołem porządku, wpadamy w nie, ilekroć założymy, że istnieje tylko jeden, historyczny porządek świata.

Wpada w nie Schaff. Jest w porządku z samym sobą, kiedy podważa absolutny charakter założeń moralnych. Wpada w błędne koło, kiedy mówi o istnieniu granicy. Nie potrafi jej wyznaczyć, proponuje więc automatyczny system alarmowy: ową demokrację. Pewnie, demokracja jest zinstytucjonalizowaną samowiedzą, zinstytucjonalizowanym sumieniem. Ale i ona, jak wszystkie zjawiska społeczne, podlega mechanicznym zmianom i niepowstrzymanym odkształceniom: dla obrony demokracji także czasem trzeba popełnić zbrodnię, demokracja także może stać się celem dla siebie, kogoś w końcu chroni, w czyimś interesie leży jej zachowanie, jest ono wtedy sprzeczne z czyimś innym interesem.

Historia jest błędnym kołem, nie da się zaprowadzić w niej moralnego porządku. Ale na szczęście nie jest już ona jedynym porządkiem. Przy założeniu, że historia jest jedynym porządkiem, próby rozstrzygania problematyki moralnej muszą skończyć się niepowodzeniem.

Założenie takie jest sprzeczne z najcenniejszą tradycją humanistyczną. Tradycja ta skierowuje cały wysiłek świadomości ludzkiej, cały wysiłek woli, sumienia, dumy przeciwko mechanice zjawisk historyczno-społecznych. Czy wolna decyzja moralna jest możliwa, czy można wybierać, czy istnieje moralna wolność — oto są fundamentalne pytania moralistyki humanistycznej. Stanowisko Schaffa sprowadzające wszystkie zjawiska do porządku historycznego, do zjawisk nieodwracalnych, ilościowych, mechanicznych, jest zgodne z naturą zjawisk badanych, prowadzi do słusznych uogólnień, jest cenne poznawczo, ale zwalnia od wyboru, bo likwiduje konflikt porządku historii, porządku zjawisk masowych — i porządku moralnego, porządku indywidualnej wolności.

Stanowisko Schaffa jest przeciwko literaturze. Nie ma literatury, nie może jej być przy założeniu historycznego monizmu. Wyrosła ona z szansy wolności. Oczywiście, szansa ta jest wątpliwa, utopijna, chwiejna. Ale jest. Jest sprzeczna często z celem historycznego działania. Ale daje człowiekowi często więcej satysfakcji w sumie niż czysta celowość. Wiadomo z historii, że często „opłacają się" (w sensie humanistycznym): nierozumna wierność, nieprzemyślane odruchy dumy, wybuchy nierozsądnego, ale szlachetnego gniewu. Czy Polakom „opłaciły" się powstania? Chyba tak. Dzięki nim naród wyszedł po 120 latach dezintegracji politycznej i niewoli w takim stanie prężności, poczucia solidarności, z taką świadomością własnego istnienia, z taką zdolnością kulturotwórczą. Inne narody podbite wyszły zupełnie złamane i wyjałowione.

Istnieje jakiś dualizm historyczno-społecznej konieczności i indywidualnej moralności, indywidualnej wolności moralnej. Zdaje sobie z tego sprawę Schaff, kiedy pisze: „Gdy badamy w jakimś okresie zjawiska kradzieży, które urastają do problemu społecznego, to bez wątpienia zajmujemy się również problemem moralnym. Któż rozsądny zaprzeczy jednak, że głębszych

przyczyn tego zjawiska należy szukać w ekonomicznej problematyce okresu?

Podobnie np. problem przestępczości wśród młodzieży jest problemem również moralnym, ale niewątpliwie jest to szersze zagadnienie społeczne, którego korzeni i przyczyn należy szukać w szerszym tle społeczno-ekonomicznym epoki".

Tak, ale trzeba powiedzieć jedno: czym innym jest kradzież, przestępstwo, nawet zbrodnia polityczna w skali historycznej, w skali masowej. Wtedy podlega ona badaniom socjologicznym, historycznym etc. Czym innym jest każdy z tych faktów w skali indywidualnej. Wtedy każdy stoi przed pełną odpowiedzialnością moralną. Nie ma sądu dla narodów, dla klas, nawet dla ustrojów. Nie ma sądu: jest nauka, która bada przyczyny. Dla każdego człowieka oddzielnego jest sąd, przede wszystkim sąd — jest wina i kara. To jest ten drugi porządek, który musi być w pewnym sensie autonomiczny.

Schaff jest przeciwko absolutyzowaniu zasad moralnych i przeciwko autonomii moralności. Słusznie mówi, że prowadzi to często do immoralizmu. Ale nie można się bez tego obejść, bo prowadzi to do usprawiedliwienia zbrodniarzy. Niezależnie od całego łańcucha przyczynowo-skutkowego, który ma się zamknąć czynem zbrodniarza, ręka człowieka przeznaczonego do wypełnienia tego nieuchronnego porządku może się cofnąć. Można w końcu zabić albo nie. Zbrodniarze i bohaterowie są wolni. A w każdym razie trzeba założyć, że są wolni. Bez tego nie ma w ogóle problematyki moralnej.

Bez tego nie ma literatury. Jest ona wtedy niepotrzebna. Więc trzeba założyć jej sens i konieczność. Załóżmy. Ciągnijmy dalej wątek *Elektry*.

Andrzej Kijowski

GRZECH POPRAWNOŚCI

Na wstępie wyjaśnienie: będzie mowa wyłącznie o poezji. Ostrość sformułowań dotyczy tylko poetów. Wydaje mi się konieczne to uściślenie, gdyż uczulenie tłumaczy prozy doszło ostatnio do stanu maniakalnego. Enuncjacje Bronisława Zielińskiego np. o godności tłumacza mają ton papieskiej encykliki. Zastanawiam się, jak długo tak można na ten sam temat „szanuj tłumacza"? To tak, jak „szanuj zieleń". Każdy dobrze wykonywany zawód ma prawo do poczucia godności. Dobry tłumacz ma więc prawo do uznania, wdzięczności, społecznej pozycji. Ale granice szacunku nie pokrywają się z granicami samouwielbienia. Na tłumacza Hemingwaya nie spływa, jak łaska boska, wielkość tłumaczonego pisarza. Tłumacz nie współtworzy np. *Komu bije dzwon*. Wszystkie myśli, konflikty, kompozycję, styl, nawet krój zdania otrzymał od Hemingwaya. Wolność tłumacza jest ograniczona: może tylko zepsuć. To wszystko w nawiasie. Reszta dotyczy przekładania poezji, gdzie spotykają się dwie wyobraźnie, a więc dwie wolności.

W okresie minionym poezja przekładana (przekład poetycki) stała się drugim, a niekiedy pierwszym zawodem poetów. Wiele złożyło się na to przyczyn także psychologicznych, ale nie tylko psychologicznych. Dość, że okres ten spowodował inflację w dziedzinie poezji przekładanej. Nigdy, jak Polska Polską, nie przełożono tyle poezji i w takim tempie. Rzecz paradoksalna: im przekłady były staranniej opracowywane, niekiedy całymi ekipami, im dalej posunięto się w eliminacji błędu, a więc im przekłady były poprawniejsze — tym stawały się gorsze. To jest tylko pozorny paradoks. Poezja przekładana podlega tym samym prawom, co poezja w ogóle. Jest albo jej nie ma. Nie może więc być poprawna. Poprawność to odwieczny wróg poezji, to pierwsze kryterium eliminacyjne. Nie bez kozery młodzi zaczynają swoją poezję — co tak oburza prezesa Słonimskiego — od grymasów, wydziwiań i stawania na głowie. Instynkt im to dyktuje. W ten sposób w pierwszym, decydującym przecież stadium albo-albo, ustrzegą się poprawno-

ści, polegającej na naśladownictwie — zawsze ułomnym — cudzej doskonałości.

Poezja przekładana niepoprawna? — Już widzę, jak czai się, szczęśliwy, że będzie miał okazję bzdurzyć, bzdurzyć całymi szpaltami pewien znany z poprawności praktyk i (od siedmiu boleści) teoretyk swojej własnej praktyki. Powtarzam więc, aby miał uciechę: nie ma nic gorszego w poezji od poprawności. Jedynym usprawiedliwieniem może być poprawność (tylko) oryginału, ale takie usprawiedliwienie jest oskarżeniem. Przełożyć arcydzieło poprawnie, to ni mniej ni więcej tylko zniszczyć je, spalić, zabić, popełnić zbrodnię na nim i na jego czytelniku. Aha, więc to genialne dzieło, w którym zamknięta jest synteza żaru i lotu, które było pokarmem epoki, to właśnie ta pajda dziewięciozgłoskowca? I to bezduszne, ale wyrymowane, wypolerowane gramatyką, wybłyszczone stylistyką drewno idzie z rąk do rąk, szerząc nudę i niechęć do wszystkich arcydzieł w ogóle. Poprawność jest gorsza od ryzyka, od niedbalstwa, które zakładają jakąś usprawiedliwiającą je iskrę natchnienia. W niektórych kulturach (we francuskiej np.) tak jest zakorzeniony lęk przed poprawnością, przed jej mamiącym, a trucicielskim oddziaływaniem, że poezja przekładana tam w ogóle nie istnieje. Obce arcydzieło podaje się w prozaicznym, dosłownym tłumaczeniu, któremu towarzyszy opis i analiza formalna. Po przeczytaniu jednego i drugiego zna się myśli utworu i kierunek lotu wyobraźni, reszta, a więc wszystko, jest domyślna. Od czytającego, od jego obycia z poezją, od zdolności snucia analogii z poezją rodzimą, zależy wyobrażenie poznawanego w ten sposób utworu. Takie poznanie daje oczywiście niedosyt, ale nie daje rozczarowania i nie odtrąca od poezji. A niedosyt, ileż się temu uczuciu nie zawdzięcza!

Do niedawna wybrzydzałem się na metodę francuską, widziałem w niej minimalizm kulturalny, ale po przeżarciu się owocami rodzimego maksymalizmu (mieliśmy okazję) zmieniłem zdanie i myślę co innego, to: nie ma nic gorszego niż poprawność. Ona zatyka wszystkie perspektywy. Przekład wierny, staranny, wypucowany, ale nie oddający tego, co jest racją poezji, jest złem nie do naprawienia. Poprawność ma, jak wszystko, swój eufemizm. Przekład poprawny nazywa się więc przekładem kulturalnym. A więc pojęcia kultury używa się w jej znaczeniu wtórnym, minimalnym, antyartystycznym. Dużo np. pisano u nas (były ku temu powody graficzne) o kulturze tomu przekładów *Z hiszpańskiego*. Jan Strasburger umieścił w grubej, przepięknie — jak na ironię — wydanej książce kilkadziesiąt wypracowań wersyfikacyjnych, kulturalnych, poprawnych, starannych, gdzie jednak nie ma ani jednej poezji. Nie przesadzajmy z kultem wersyfikacyjnym!

Co jest tą racją poezji, o którą się upominam przeciw poprawności? Poeci znają ją i tylko poeci ją znają. Każdy poeta zna rację swojej wyobraźni, ona dyktuje mu zakres wzruszeń, formę, obrazowanie, wielkie i małe metafory. Każda racja jest inna, niepodobność jest specyfiką poezji. Ale poeta uznając swoją — uznaje inną, a więc znając swoją rację, potrafi dotrzeć do racji innego poety, aby ją zaaprobować albo się jej przeciwstawić. Z aprobaty wynika kult, poczucie więzi formalnej, patronat lub przynależność do szkoły, a szerzej — tzw. pokrewieństwo duchowe. Z przeciwstawienia — boje, walki o formę, to błogosławieństwo sztuki. Ale tutaj, tak w aprobacie, jak w przeciwstawieniu, znajduje się miejsce newralgiczne, ośrodek wrażliwości na poezję. Oczywiście wrażliwość na poezję nie jest nierozdzielna od poetyckiej praktyki. Wrażliwość bierna, odbiorcza może mieć nawet większą skalę, obejmować więcej kultur, więcej racji — ale tylko wrażliwość aktywna, wrażliwość poetów może tę rację wyobraźniowo przeniknąć i wgryźć się w mechanizm innej wyobraźni. Tylko poeta może być tłumaczem poezji, bo tylko poeta ma aparat do odebrania, przeżycia, przetworzenia i odtworzenia procesu innej wyobraźni. Ten proces jest skomplikowany i ma bardzo niewiele wspólnego z tłumaczeniem (prozy). Zapory języka, przeszkody stawiane przez inną kulturę — oczywiście przez to trzeba przebrnąć. Są słowniki, gramatyki, encyklopedie, a utwór poetycki ma znowu (na szczęście) ograniczone rozmiary. Przekroczenie jednak granic języka i kultury jest dla poety błahost-

ką wobec oczekujących go trudności z przekraczaniem granic wyobraźni. Bo nie jest dopiero błahostką przeniknąć w sekret cudzej racji. Jest ona strzeżona całym systemem zapór, nomandslandów, próżni, zwodniczych uroków. Nierzadko trzeba całą twórczość obcego poety, i to wielokrotnie, przepatrzeć, aby wreszcie natrafić na klucz do jego wyobraźni. A ile razy tego klucza się w ogóle nie znajduje. Na tym właśnie polega poprawność, owa zachwalana kultura przekładu, owa gładkość, że nie wiadomo, na czym oko zatrzymać, czym się przejąć, czym zachwycić, że poeta tłumaczący nie dotarł do racji poety przekładanego. Czytamy przekład; gładki, lśniący rymami i czymś tam jeszcze; porównujemy z oryginałem; wierny, niemal słowo w słowo; ale co się stało? Utracone zostało po drodze najważniejsze. Czasami w opuszczeniu jednego członu zdania, jednej przydawki zawarta jest klęska utworu. Oczywiście zawsze musi się coś opuścić, coś dodać, ale poeta, który przeniknął w sekret drugiego poety, nie popełni omyłki. Opuści to, co może opuścić, o czym wie, że jest drugorzędne, co nie decyduje o wzruszeniu. To jest sprawa podstawowa, ale zasadnicza. Jakże często nie załatwiana!

Epoka miniona wyhodowała pewien typ tłumacza poezji, który, jak to się mówi, swobodnie porusza się w obrębie jednej kultury, w granicach jednego jakiegoś języka. Ale w tych granicach szaleje. Tłumaczy wszystko, co mu się nawinie pod rękę. Dlatego, że zna ów język, z jednej poezji skacze na drugą, z drugiej na trzecią, czwartą, z epoki dawnej na epokę współczesną, nic dla niego nie jest niemożliwe. Cóż za nieporozumienie! Dopiero wyniki je odsłaniają. Drewno. Pucowane drewno. Wyobraźmy sobie obcego poetę, który potłumaczy trochę Przybosia i trochę Tuwima albo jeden wiersz Ważyka i jeden Iwaszkiewicza. Wyniki powiedzą. I wyniki mówią. Dużo kultury, bardzo dużo kultury, ale kiedyż wreszcie zacznie się poezja? Bywa, że nigdy. Biedna kultura. Zaśmieca się ją miernościami, a kiedyś z tego stosu przyszły badacz — bez rozeznania, jak każdy badacz — będzie wyciągał „ślady percepcji" x-ej poezji w połowie XX wieku. Pociecha!

Rutyna — ten zły duch sztuki — każe poezję przekładaną szufladkować według języka. Poezja narodów egzotycznych albo zamierzchłych staje się więc rajem dla filologów. Mają używanie. Z perskiego, z tureckiego, armeńskiego i jakiego kto chce powstają mniej lub bardziej kulturalne przekładańce.

A przecież kryterium jest jedno: nie język, ale wyobraźnia. Czytamy przekłady dobrych poetów i dziwimy się, że są dobre. Dobrzy poeci nie mają w ogóle złych przekładów. W każdym razie nie mają nigdy przekładów poprawnych. Mogą być kapryśne, swobodne, niechlujne, mogą być także nieudane, ale nigdy nie są poprawne, nigdy nie są kulturalne. W przekładach dobrych poetów odbija się ich system wyobraźniowy, na to nie ma rady, ale to właśnie jest rękojmią, że poeta wdarł się w wyobraźnię drugiego poety i buszuje w niej z własnymi narzędziami. Przekłady bywają także niekiedy obnażeniem niemocy, nieoryginalności. Przekłady Staffa np. nie mają na sobie śladów zadrapań, pazur ich nie tknął. Jakże żałować wypada, że nie ma (ja nie znam przynajmniej) przekładów Leśmiana. W przekładach Tuwima odbija się najlepsza strona autora *Balu w operze*, lekkość, lotność języka, ścigającego się nawet nie z obrazami, ale z aluzjami obrazów i ich cieniami. W przekładach Ważyka jest realność, namacalność najbardziej ulotnych zjawisk. Te przekłady są zawsze znakomite, w których jak bratnie dusze spotykają się dwie wyobraźnie poetów. Niewiele jest takich. Notuję dwa zjawiska: Apollinaire Ważyka i Rilke Przybosia.

Apollinaire Ważyka to sprawa nie nowa, ale zaktualizowało ją nowe wydanie wyboru wierszy francuskiego nowatora. Między oryginałem a przekładem Ważyka — rzecz bardzo rzadka — nie dostrzegam dystansu. Tak się dzieje, jakby obie wyobraźnie ze sobą współpracowały i przekład polski osiągnął jeszcze większe urzeczowienie niż oryginał. Bo właśnie cechą wyobraźni Ważyka jest rzeczowość, która nie dopuszcza przypadkowych, nieuargumentowanych wizji.

Rilke został właściwie dopiero przez Przybosia w Polsce odkryty. Cztery przekłady Przybosia dokonały tego, czego nie potrafiły dokonać dwa poko-

lenia kulturalnych zabiegów dokoła Rilkego.

Przedprzybosiowe przekłady ukazywały poezję Rilkego jako liryzm nastrojowy, jednoznaczny, bez tajemnicy. Czytając wnikliwe studia o Rilkem, studia wiele obiecujące, niesposób było nie dziwić się ich poetyckiej ilustracji. Przyboś wtargnął w świat Rilkego ze swoją spoistą, szczelną, nie przepuszczającą żadnej dowolności, żadnej przypadkowości wyobraźnią. I ten świat Rilkego rekreował w maksymalnym jego natężeniu. W przekładach tych poznajemy jednocześnie i Rilkego, i Przybosia, oddalonych od siebie, a jakże — mimo dystansu poetyk — upodobnionych.

Pierwszym prawidłem poetyckiego przekładu jest jego gęstość. Nie wolno przede wszystkim rozcieńczać. Dolewanie wody, choćby najpiękniej kolorowanej, osłabi natężenie żywiołu, zepsuje mechanizm wyobraźni. Raczej zagęścić, nasycić nawet uzupełniającymi interpretację treściami, niż rozcieńczać.

W poezji przekładanej, jak w poezji w ogóle, nie trzeba się obawiać piętna oryginalności odtwórcy. Poeta przekładając nie może nie interpretować innego poety. Wydaje mi się, że interpretacja jest w ogóle niezbędna. W poezji nowoczesnej nieunikniona. Poezja nowoczesna pozornie jest łatwa do przełożenia. Nie ma rygorów wersyfikacyjnych, więc wydaje się, że można bez trudu słowo po słowie przelewać z jednego języka w drugi. To pozór. Właśnie obcując z tą poezją bez wersyfikacyjnych rygorów, z tą poezją obnażoną, zdajemy sobie sprawę z błahości tych rygorów. One nie są żadną przeszkodą, a przynajmniej minimalną w porównaniu z tą trudnością, jaką nagość poezji spiętrza. Wobec poezji nowoczesnej stajemy bez sztafażu, tak jak nas Pan Bóg stworzył, z nagą wyobraźnią. Nie tak dawno w jednym z tygodników uraczono nas tłumaczeniem zdań wyjętych z nieporównywalnego w swoim hermetyzmie dzieła Saint-John Perse'a. Podziwiałem nonszalancję tłumacza, który przełożył słowo w słowo kilkanaście zdań-wzorów obrazowania, które monografista francuskiego poety wyjął z jego dzieła. Przekład jest dosłowny i co? Daje wrażenie egzaltowanej banalności, a więc tego, czego nie ma wcale w dziele Saint-John Perse'a. Bo właśnie trzeba było interpretować, czasami wizję uzupełniać jednym słowem, czasami nawet całym zdaniem. Ale, ażeby interpretować, trzeba przedtem przeżyć dzieło, wniknąć w jego mechanizm. Trzeba być przedtem poetą.

Minął okres inflacji, nastał okres skromności. Najwyższy czas. Czas robić autentyczne odkrycia. Świat poezji jest olbrzymi. Jest z czego czerpać. Niechże będą przekłady-egzaltacje, przekłady-oryginały, tylko już niech nie będzie więcej przekładów poprawnych.

Zbigniew Bieńkowski

MUZA TENNESSEE WILLIAMSA

Dla twórczości Tennessee Williamsa znamienne są dwa zasadnicze pierwiastki: romantyczna koncentracja nad własną osobowością — jej rezultatem jest samoanaliza, która w swoich formach skrajnych przeradza się w ekshibicjonizm psychiczny, zdradzający wyraźne symptomy choroby; po drugie — uparte dążenie do wydzielenia interesującej go problematyki z zespołu czynników jej towarzyszących. Zwęża on dyskusję do argumentacji, do której odwoływali się niegdyś przedstawiciele literatury dekadenckiej, do roztrząsania tajemnic chorej i obolałej psyche. Są to kategorie poznawcze, jakie w Europie już dawno przestały być rewelacją, w Ameryce natomiast, która nie przeżywała z równą co Europa mocą okresu schyłkowego w literaturze, mogą się wydawać nowe i szokujące. Tak więc Williams jest artystą, który wygrywa tylko dwie struny, strunę własnych wspomnień i własnych namiętności.

Odkrywa on nowe prawdy tylko wtedy, gdy mówi o sobie, i wówczas udaje mu się niekiedy zamknąć osobiste doświadczenie w formule praw ogólnych, a treści emocjonalne przyodziać w majestatyczne szaty maksym filozoficznych.

Williams nie dostrzega wyraźnej różnicy między szczęściem a nieszczęściem, obydwa stany są sobie pokrewne. Nasyca on rozkosz bólem, a ból rozkoszą. Cierpieniu fizycznemu nadaje rangę objawienia moralnego. W opisie cierpienia zawarty jest podton masochistyczny, a przez to jest ono formą szczęścia. W każdym razie cierpienie jest najpełniejszą formą uświadomienia sobie faktu istnienia, jedynym sprawdzalnym doznaniem w świecie absolutnej złudy i subiektywnych wartości, w życiu, którego z nikim nie można dzielić, które jest ostatecznym osamotnieniem.

Idealnym obiektem analizy są jednostki o słabej odporności psychicznej i stany przeczulenia maniakalnego, graniczące z monoideą. Tego rodzaju metodzie sprzyja wyizolowanie jednostki z otoczenia, przez abstrahowanie od czynników zewnętrznych upraszcza się tok rozumowania i otrzymuje się zjawisko w jego niemal że klinicznie czystej postaci. Zewnętrznym sprawdzianem tej koncepcji osobowości jest charakterystyczna dla Tennessee Williamsa tendencja w kierunku wtłoczenia akcji w przestrzeń ściśle zamkniętą.

Cała twórczość Williamsa krąży wokół dwóch ośrodków; pierwszy najłatwiej nazwać motywem Laury lub też *Glass Menagerie*, dlatego że jest to najwybitniejsze dzieło Williamsa, oparte na bezpośrednich, wyraźnie przez niego podkreślonych wspomnieniach własnych. Drugą kategorię sztuk dla tych samych powodów można by włączyć do zespołu, w którym najwybitniejszym utworem jest *A Streetcar Named Desire;* centralnym problemem jest tu tragedia jednostki psychicznie niezrównoważonej, o skłonnościach maniakalnych. Williams traktuje poruszane przez siebie problemy w sposób symboliczny, przy równoczesnym okolicznościowym odwoływaniu się do silnych akcentów naturalistycznych. Syntezę tych dwóch technik nasyca dużym ładunkiem poezji, a nazywa realizmem poetyckim.

Fakt, że Tennessee Williams jest pisarzem tak bardzo egocentrycznym, skłania do zainteresowania się jego życiem i zaznajomienia się z faktami, które określiły jego sztukę. Urodził się w roku 1911 (niektórzy twierdzą, że w 1914) w Columbus, na południu Stanów Zjednoczonych. Jest to kraj piękny i barwny, skąpany w słońcu, a bogactwo przyrody szło tu zawsze w parze z ubóstwem mieszkańców. W promieniach słońca Południa cienie i kontrasty zarysowywały się wyjątkowo ostro, toteż Williams został epikiem biedoty i lirykiem krańcowych uczuć i namiętności. Ludzie Południa to najbardziej konserwatywne elementy Stanów Zjednoczonych; zapatrzeni są w przeszłość, jak wszyscy, którzy niewiele mogą się od przyszłości spodziewać; tacy właśnie są bohaterowie, a raczej bohaterki dramatów Tennessee Williamsa. Wkrótce rodzina Tennessee Williamsa przeniosła się do St. Louis, małego, brzydkiego miasta prowincjonalnego, które w latach późniejszych wstrząśnięte zostanie przez kryzys gospodarczy. W St. Louis przeżył Williams swoje najtragiczniejsze lata, w tym mieście poeta został sprzedawcą butów, tutaj zetknął się z nowoczesnym zakładem pracy i jego dyscypliną.

Lata spędzone w St. Louis, po szeregu niepowodzeń, po niezbyt udanych próbach rozpoczęcia kariery literackiej i dwukrotnie przerwanych studiach uniwersyteckich, kończą się akcentem tragicznym; Williams jest u kresu sił, na progu zupełnego załamania psychicznego, z którego wydźwiga się dopiero przez zupełne zerwanie z życiem mieszczańskim. Motyw znużenia i ucieczki, jeden z najbardziej charakterystycznych w twórczości Tennessee Williamsa, ma swą genezę w doświadczeniach okresu St. Louis.

Potem następują lata wędrówki: New Mexico, Memphis, Georgia, Florida, Boston, Washington, New York, Jacksonville, Santa Monica — oto niektóre etapy włóczęgi. Williams prowadzi życie Cygana, do którego zdaje się być stworzony. Jest kelnerem, woźnym, bileterem w kinie, recytatorem poezji w klubie nocnym, telefonistą, wszystkim, czym się da, by mieć trochę czasu i jakieś możliwości pisania. W doświadczeniach tych lat skrystalizowała się jego koncepcja sztuki jako „anarchii

w zestawieniu ze zorganizowanym społeczeństwem", dlatego mówi o sztuce, że jest „czymś dzikim, czymś porywającym ,czymś niepokojącym, czymś śmiałym i uczciwym".

W roku 1945 zyskuje sławę i pieniądze, a wkrótce ogarnia go znużenie i apatia. Zaczyna wątpić w realność sukcesu i w jego sens, wrażliwość artysty ulega stępieniu. Dotąd jego uwaga koncentrowała się na charakterach neurastenicznych, o dużej skali uczuciowej, chorobliwie uczulonych, obdarzonych poetycką fantazją i o bogatym życiu wewnętrznym. Śledził ich reakcje, dozował bodźce, lecz nie uciekał się do sensacji, nie budził ciekawości niecodziennością bodźców, badał charaktery, szukał rozwiązań psychologicznych. Teraz zaczyna uciekać się do coraz silniejszych dawek sensacji, by przezwyciężyć otępienie wewnętrzne; homoseksualizm, kanibalizm, gwałt i mord absorbują coraz bardziej jego uwagę, to, co było intensywnością przeżycia, przeradza się w mechaniczną intensywność zewnętrznych środków ekspresji. Trudno jest przewidzieć, czy uda się Williamsowi przełamać ten tak zasadniczy kryzys twórczy.

W twórczości Tennessee Williamsa dostrzec można trzy etapy bardzo wyraźnie rozgraniczone, a jednocześnie ze względu na mocno zaakcentowane momenty autobiograficzne i wybujały subiektywizm ściśle ze sobą związane indywidualnością autora. Właściwości wspólne wynikają ze zmysłowej percepcji świata. Tennessee Williams stara się wyeliminować ze swojej sztuki wszystko, co jest intelektem i refleksją, i uderzać jak taranem fizycznymi faktami.

Okres pierwszy — wstępny — nie wskazuje jeszcze z całą wyrazistością na to, że dramat stanie się dla Williamsa właściwą formą artystycznej ekspresji; zaczyna od poezji i krótkich opowiadań, stopniowo coraz bardziej interesuje się dramatem, a ciekawe jest, że zarówno poezję, jak i epikę włączy później do dramatu i stworzy w ten sposób w ramach tradycyjnej formy dramatycznej swoistą syntezę trzech odrębnych gatunków literackich.

Równolegle z tymi dwoma gatunkami literackimi Williams uprawia również twórczość dramatyczną, eksperymentuje krótkimi jednoaktówkami; są to właściwie udramatyzowane obrazki o rozległej skali tematycznej i zbieżnych implikacjach filozoficznych, w sumie ukazują człowieka bezsilnego wobec zła, które go otacza i które jest jego dziełem; szkoda tylko, że akcenty buntu giną poza obłędnymi obrazami grozy i majakami chorych umysłów. Na przykład w jednoaktówce *The Dark Room* akcja toczy się w rodzinie, której wszyscy członkowie cierpią na zaburzenia psychiczne. Piętnastoletnia Tina nie opuszcza łóżka, odkąd jej narzeczony porzucił ją w ciąży i ożenił się z inną. Leży naga w ciemnym pokoju i czeka na jego przybycie; istotnie odwiedza on ją od czasu do czasu. O tym wszystkim dowiadujemy się z apatycznej relacji matki. W *The Lady of Larkspur Lotion* (*Larkspur Lotion* to środek na robactwo) stworzył Williams w postaci starzejącej się prostytutki Hardwicke-Moore pierwszy prototyp Blanche z *A Streetcar Named Desire*. Siedzi na brudnym łóżku w nędznym hoteliku i opowiada o przeszłości, która nigdy nie istniała. A pisarz, któremu nikt nie chce drukować jego utworów, przekonuje nas, że nie trzeba jej za to winić, iż odrobiną fantazji chce zrekompensować okrucieństwo losu. Ona w podzięce nazywa go „panem Czechowem". Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na dosyć ciekawą właściwość kompozycyjną sztuk Tennessee Williamsa; ich główny akcent emocjonalny, zasadnicza przyczyna tragedii cofnięta jest często daleko wstecz i dowiadujemy się o niej dopiero z relacji wtórnej, a na scenie rozgrywa się jedynie jej finał, ostatnie ogniwo długiego często łańcucha błędów, nieporozumień, zawodów i okrucieństwa.

Tematem zasadniczym omawianych dotąd sztuk Williamsa jest los kobiety nieszczęśliwej i samotnej — Williams zawsze pojmuje nieszczęście jako samotność. Samotny jest również on sam w różnych wcieleniach wędrownego i zapoznanego poety. Kobieta obłąkana i poeta są więcej niż bratem i siostrą, to dwa wcielenia tej samej cierpiętniczej duszy i symbol losu człowieczego. Lecz w tym świecie ostrych kontrastów i cierpienia muszą z natury rzeczy istnieć ich filozoficzne antytezy, postacie, które są wcieleniami sadyzmu, symbolami brutalności życia.

Taka jest na przykład Baby Doll z jednoaktówki *The Long Stay Cut Short*, która wypędza z domu starą ciotkę Rose. Cynizm Flory Meigham wobec zdradzonego męża w *27 Wagons Full of Cotton* jest przejaskrawiony przez wprowadzenie czynnika zewnętrznego w postaci „okrutnego losu". Motywy z tych dwóch sztuk połączył później w znanym scenariuszu filmowym *Baby Doll*.

Tennessee Williams posiada zdolność ożywiania przedmiotów martwych, tak że przestają one być elementami dekoracji i stają się pełnoprawnymi aktorami; wystarczy wspomnieć chociażby *Szklaną menażerię*. Na tej samej zasadzie gra pełną wymowy rolę wspaniały koń na biegunach w pustym pokoju biednego robotnika w obrazku scenicznym *Moony's Kid Don't Cry*. Koń ten, na którego Moony wydał prawie całą pensję, symbolizuje pragnienie ucieczki od szarzyzny życia w krainę nie spełnionych tęsknot i marzeń dzieciństwa. Ale żona Moony'ego nie umie go zrozumieć, ona wie tylko jedno, że w tym miesiącu nie starczy jej na życie. Wybucha awantura, Moony chce odejść, żona daje mu na drogę płaczące niemowlę. Bunt szybko mija i Moony pozostaje w domu; była to chyba ostatnia próba ucieczki w jego życiu.

Przejdźmy teraz do omówienia dwu najwybitniejszych dramatów Williamsa.

Glass Menagerie ukazała się najpierw w formie opowiadania, a jeszcze wcześniej zdarzyła się w życiu autora. Te dwa fakty zaważyły w sposób decydujący na jej strukturze. Pod względem formy Williams ucieka się wielokrotnie do środków ekspresji pozadramatycznych, a czasem nawiązuje do koncepcji teatru epickiego Piscatora. Konieczność taka wynikła w dużej mierze z dwoistej roli Toma w dramacie; jest on jednocześnie postacią sceniczną i narratorem, bierze bezpośredni udział w zdarzeniach i komentuje je, stara się wytworzyć dystans między sobą a wypadkami dziejącymi się na scenie i pogrąża się w nie, ani na chwilę nie chce stracić kontroli nad wypadkami, które ukształtowały jego życie, i sam przekłada osobiste doświadczenia na język filozoficznych uogólnień i lirycznych fraz. Autentyzm *Glass Menagerie* jest autentyzmem przenośni wiernym bardziej w duchu niż w pojedynczych szczegółach, jest sztuką wspomnień, a więc, jak mówi Williams, nierealistyczną, ponieważ pamięć jest przyćmiona, sentymentalna i ma przywilej licencji poetyckiej.

Zasadniczym motywem sztuki jest motyw ucieczki; Tom w obronie przed szarzyzną życia ucieka do kina, świata wielkiej i łatwej przygody. Dla Laury ucieczką jest jej szklana menażeria, krucha jak ona sama. Dla Amandy, borykającej się z codziennymi kłopotami i zgnębionej troską o syna i córkę, ucieczką są wspomnienia młodości — równie wspaniałe, jak nieprawdopodobne. Mocne efekty dramatyczne osiąga Williams na zasadzie kontrastu. Obraz zewnętrzny to obraz przemocy — wojny domowej w Hiszpanii, nędzy — ponurych domów mieszkalnych i bezrobocia, braku perspektyw — cienia wojny nad światem. Obraz wewnętrzny zależny jest od stopnia, w jakim jednostce udało się uniezależnić od społeczeństwa, sprawdzianem zależności są żądania, jakie jednostka stawia społeczeństwu i które polegają na wzajemności. Laura nic nie żąda i niczego się nie spodziewa i dlatego jest spokojna i prawie szczęśliwa. Tom żąda wyłącznie swobody i niezależności, jest z temperamentu anarchistą a z natury poetą, więc tworzy sobie własną wizję świata. Po ucieczce ojca, który był telegrafistą i zakochał się w przestrzeni, cały ciężar utrzymania domu spadł na barki Toma. Amanda jest nie zaspokojona w swoich żądaniach; ponieważ żąda najwięcej, jest najbardziej nieszczęśliwa; chce, żeby Tom przestał palić, by nie wydawał pieniędzy na kino, żeby Laura wyszła za mąż i żeby jej mąż wrócił. Amanda nie jest już w wieku, w którym ludzie umieją śnić, i nie stać jej na luksus marzeń. Czasem lubi tylko spojrzeć wstecz i przeszłość jest dla niej piękna i wspaniała; sama nie wie, jak śmieszna się wydaje, kiedy o tej przeszłości opowiada. Punktem kulminacyjnym sztuki są odwiedziny kolegi Toma, z którym wiązano wielkie nadzieje, a te, jak wszystko w tym domu, miały się nigdy nie spełnić. Jim jest zaręczony, musi przedwcześnie opuścić gościnny dom i śpieszyć na pociąg, którym ma przyjechać jego narzeczona. Rodzina Wingfieldów zostaje znowu sama, Tom pójdzie do kina, Laura wróci do swojej szklanej me-

nażerii, w której po wizycie Jima braknie wspaniałego nosorożca, a Amanda będzie nadal bardzo nieszczęśliwa.

Stosunek Laury do życia wynika z jej organizacji psychicznej i braku doświadczenia; jest ona w tym szczęśliwym położeniu, że znajduje się stale pod czyjąś opieką; obawą napawa ją przyszłość, a nie teraźniejszość. Blanche w *A Streetcar Named Desire* pogrążyła się w życiu, nie zmieniła się przez to jej organizacja psychiczna i nie zdobyła doświadczenia. W obu dramatach porusza Williams identyczny w zasadzie zespół zagadnień, lecz nadaje im odmienną oprawę zewnętrzną. W *Glass Menagerie* wszystko dzieje się w świecie nie spełnionych pragnień, jest zwiewne jak marzenie, nieuchwytne i nierealne. W *A Streetcar Named Desire* doświadczenie przez swoją brutalność staje się czymś fizycznym, konkretnym i wymiernym. W *Glass Menagerie* nie ma właściwie konfliktów, są małe, codzienne utarczki między ludźmi, którzy bardzo się kochają i wzajemnie bardzo się o siebie martwią. W *A Streetcar Named Desire*, jeśli tworzą się przymierza, to są to przymierza zaczepne, w zasadzie skierowane przeciw jednej i to najsłabszej osobie, a więc przeciw Blanche. Wspólne obu dramatom jest zagadnienie możliwości przystosowania się jednostki do wymagań życia i jego praw, na które Williams daje odpowiedź negatywną — anarchia i brutalność życia stwarzają szanse ludziom pokroju Kowalskiego kosztem marzycieli i poetów, ludzi szlachetnych a przez to słabych. Wniosek końcowy, jaki nasuwa się w obu wypadkach, jest niemal analogiczny: jednostka nie ma nadziei w tej nierównej walce; jeśli uda jej się skryć przed życiem w pancerz własnych snów i marzeń, wtedy ma szanse ocalenia swojej niezależności. Wszystko, co piękne i wartościowe, jest w samym człowieku, a świat zewnętrzny jest zły i brutalny. Z pesymistycznego więc stosunku do świata wynikają u Williamsa nieuchronnie konkluzje eskapistyczne. Bardziej zasadnicze podobieństwo między obu dramatami wypływa jednak z charakteru Blanche; o jej podobieństwie do Laury była już mowa, ale jest ona również podobna do Amandy, podobnie jak Amanda pochodzi z Południa, gdzie żyła w dobrobycie i była szczęśliwa; ona również straciła męża, lecz w okolicznościach jeszcze bardziej dramatycznych. Mąż Blanche popełnił samobójstwo po sprzeczce wynikłej z powodu jego homoseksualnych skłonności i w tym momencie dla Blanche, podobnie jak dla Amandy, świat się zawalił. Ponieważ była samotna a bała się samotności, szukała ludzi, nawiązywała znajomości z mężczyznami, krótkie i przypadkowe. Jej agresywność wobec mężczyzn była wyrazem rozpaczy, chwytania się życia; dlatego też fascynuje ją brutalna siła Kowalskiego, jego prymitywizm, który emanuje afirmacja życia, a jednocześnie jego osobowość napawa ją strachem i odrazą. Można by w tej nierównej walce dopatrywać się symbolu dwóch aspektów naszej cywilizacji, a w jej finale wyrazu przekonania, że nasza kultura skazana jest na zagładę w walce z przemocą fizyczną; takie wnioski pokrywają się z założeniami filozoficznymi Williamsa.

Kiedy rozpoczyna się akcja sztuki, Blanche trafia do mieszkania swojej siostry, Stelli, żony Kowalskiego; przyjechała tam „tramwajem, który zwał się Pożądaniem"; potem przesiadła się na inny, nazywany Cmentarzem, a dojechała do Pól Elizejskich; te trzy etapy jej podróży są wyraźną aluzją w odniesieniu do Blanche, a jednocześnie mogą być zrozumiane jako metaforyczne ujęcie losu ludzkiego w ogóle.

Wiele momentów przemawia za tym, że Williams zamierza nadać tragedii Blanche sens bardziej ogólny; trudno go wyraźnie uchwycić, a tym bardziej zdefiniować; tkwi on tym niemniej w filozoficznych sentencjach Blanche, które ona tak łatwo przekłada na piękny język poezji. Tkwi również w jej losie, jeżeli zechce się zrozumieć jej los jako fragment rozkładu tradycji Południa, a więc fragment procesu historycznego, który pociąga za sobą ofiary. Ale może taka forma interpretacji byłaby próbą dopowiedzenia czegoś za autora, a nie w jego imieniu: przecież w centrum uwagi Tennesssee Williamsa leżą zjawiska psychologiczne, a nie społeczne, interesują go sytuacje wyjątkowe, a nie takie, które dadzą się ująć w ogólne schematy; dlatego jego zainteresowanie psychologią jest w zasadzie zainteresowaniem patologią, a jego zainteresowanie pro-

blematyką seksualną jest z reguły zainteresowaniem zboczeniami seksualnymi. Przyczyna tego zjawiska da się łatwo wyjaśnić, nawet gdyby abstrahować od osobistych predyspozycji pisarza; Tennessee Williams pojmuje akt płciowy jako czynność, która najpełniej wyraża osobowość człowieka, a stosunek cielesny — jako jedyny jednoznaczny stosunek między ludźmi; a jeśli interesują go umysły chore, w takim razie ich schorzenia wyrażają się w stosunkach, które odbiegają od normy. Wzajemna nienawiść między Blanche i Kowalskim kulminuje w scenie gwałtu; przeczyłoby to wszelkim reakcjom uczuciowym, gdyby gwałt, jaki Kowalski popełnia na Blanche, nie był aktem kompensacji. Nienawiść Kowalskiego do Blanche wynikła stąd, że zdawał on sobie sprawę, iż zmierza ona do rozbicia jego małżeństwa ze Stellą, więc żeby ratować małżeństwo, chce się jej za wszelką cenę pozbyć z domu; a potem popełnia czyn, który najbardziej zagraża jego małżeństwu. Blanche szczerze gardzi Kowalskim, jego brakiem form, kultury i tradycji, a jednocześnie pociąga ją i fascynuje brutalna siła i zaborczość.

Tragedia Blanche rozgrywa się w dwóch etapach: etap pierwszy dzieje się poza sceną — jest to młodość i pierwsza miłość Blanche, zakończona samobójstwem jej męża, późniejsze lata przeraźliwej samotności w nędznych hotelikach i w pogoni za ludźmi, a finałem tego etapu jest romans z siedemnastoletnim chłopcem, z powodu którego Blanche traci posadę nauczycielki i nieproszona zjawia się w mieszkaniu siostry. Etap drugi dzieje się już na scenie i ogniskuje się wokół konfliktu między Blanche i Kowalskim. Przez chwilę zdaje się, że Blanche uda się usidlić kolegę Kowalskiego, dobrodusznego i naiwnego Mitcha, lecz Kowalski nie wiadomo z jakich pobudek, czy kierowany lojalnością wobec swego przyjaciela z wojska, czy też nienawiścią do Blanche, wyjawia Mitchowi jej przeszłość. Blanche musi odejść, Kowalski na prezent urodzinowy wręcza jej bilet kolejowy. Tylko dokąd ma pójść? Ten przyjaciel milioner, o którym tak często mówi, żyje tylko w jej imaginacji... W końcu Blanche znajduje schronienie w domu dla obłąkanych.

Williams lubi kończyć sztuki śmiercią, zazwyczaj w momencie, kiedy doprowadza stan napięcia do punktu kulminacyjnego, by nagle urwać dyskusję przy pomocy argumentu, który nie jest prawem moralnym ani racją logiczną, lecz prawem natury, a przez to nieuchronnym i nieodwołalnym, i dlatego zupełnie bez znaczenia. Odwołanie się do tego argumentu wynika jednak bezpośrednio ze stanowiska Williamsa — jeśli człowiek jest tylko ciałem i wszystkie jego tęsknoty i pragnienia są tęsknotami i pragnieniami ciała, więc jedyne doznania dostępne człowiekowi to bezpośrednie uczucia szczęścia i bólu, a te kończą się razem z naszą egzystencją fizyczną. Wszystko kończy się wraz ze śmiercią, a w chwili najgłębszych wzruszeń jesteśmy najbliżsi śmierci, i w tym tkwi źródło nieuleczalnego pesymizmu Williamsa, i stąd wynika niezaspokojona potrzeba szukania coraz to nowych i silniejszych wrażeń i negacja wartości moralnych, subiektywizm i chęć nadania doświadczeniu poetyckiemu wartości nie podlegających kryteriom moralnym.

Williams lubi ludzi „nagich" — wynika to z istoty jego twórczości, Williams lubi kończyć swoje dramaty tragicznym akordem — wynika to z istoty jego filozofii, i Williams pojmuje życie jako konflikt indywidualności, a nie interesów. Dwie spośród tych zasad, jeśli nie wszystkie trzy, zostały pogwałcone w *Cat on a Hot Tin Roof*. Jest to dramat szeregu wątków i różnorodnych racji, powierzchownie splecionych ze sobą dla potwierdzenia zasad filozofii pragmatycznej i przypieczętowanych banalnym *happy end*'em. Brick, wybitnie przystojny młody mężczyzna, syn bogatego plantatora, gardzi swoją żoną, brzydzi się jej fizycznie i nie chce z nią współżyć. Od chwili śmierci przyjaciela Brick przeżywa ciężki kryzys moralny. Odosobnienie, w jakim się znalazł ze względu na specyficzny charakter ich przyjaźni, i wynikła stąd niechęć do zwierzeń pchnęły go do alkoholizmu i zupełnej abnegacji. Brick dopiero po rozmowie z przeczuwającym wiele ojcem zrzuca przynajmniej część ciężaru rozpaczy i przez to znajduje się na drodze do odzyskania równowagi psychicznej. Scena rozmowy

w akcie drugim między ojcem a synem jest utrzymana w tonie i nastroju charakterystycznym dla Williamsa. Wszystko poza tym to banalna intryga wokół walki o spadek po żyjącym jeszcze ojcu Bricka, który, jak się okazuje, jest chory na raka. Brat Bricka nie cierpi na neurastenię i spłodził pięcioro dzieci; uważa więc, że jemu należy się fortuna po ojcu, a nie bezdzietnemu Brickowi. W momencie krytycznym Margaret oświadcza, że jest w ciąży, a Brick przytakując jej bierze na siebie wyraźne zobowiązanie, tym bardziej że jest to właściwy dzień dla Margaret. Wszyscy oprócz niemiłego brata i jego żony są zadowoleni, cieszy się nawet przyszły nieboszczyk, który bardziej kocha Bricka. Pisząc *Cat on a Hot Tin Roof* Williams uległ do pewnego stopnia sugestiom ze strony swego producenta i akt trzeci ma nawet dwie wersje; ta druga jest lepsza, bardziej stonowana, więcej w niej niedomówień, mniej bezpośrednich wskazań życiowych, których nie cierpi chora muza Tennessee Williamsa.

Na tym można by skończyć pobieżny przegląd głównych utworów Tennessee Williamsa, jednego z najbardziej oryginalnych i dyskutowanych dramaturgów amerykańskich, pisarza, któremu udzielił się pesymizm i niepokój epoki wojen, atomu i wielkich rozstrzygnięć. Williams pisze we wstępie do tomu swoich wierszy: „Uważam, że problem, którym powinniśmy się zainteresować, to po prostu sprawa utrzymania się przy życiu; mam na myśli czysto fizyczne utrzymanie się przy życiu! Moim zdaniem będzie to sprawa bardzo trudna". Nie ulega wątpliwości, że Williams umie myśleć tylko kategoriami biologicznymi, można by jedynie zapytać, czy kategorie biologiczne zdolne są do pewnego przynajmniej stopnia wyrazić również wartości humanistyczne. Gdzie jest początek, a gdzie koniec tych możliwości? Williams trafia w jakimś miejscu we wspólną ludziom strunę i dlatego spotkał się z oddźwiękiem. Umie on wydobyć nastrój liryzmu i gwałtownych wzruszeń, wskazuje na przeszłość jako na coś skazanego na zagładę, ale mówi o tym ze współczuciem i niemal ze smutkiem. Ma wyobraźnię męską i kobiecy sentymentalizm, uświadamia mieszkańcom wielkich miast, jak samotny jest człowiek. Sceptyk znajdzie u Williamsa potwierdzenie swoich wątpliwości, anarchista ujrzy świat w nieładzie, a wszyscy — beznadziejną rozpacz życia bez celu i jutra.

Bronisław Wiśniowski

SZTUKA DZISIEJSZA

Sztukę kształtują ludzkie potrzeby — to przeświadczenie określa zarówno układ, jak i tezy książki trzech amerykańskich autorów, noszącej w podtytule zapowiedź: „wprowadzenie do sztuk pięknych i użytkowych".* Praca, mająca charakter wybitnie popularyzatorski, powstała pod wyraźnym wpływem doktryny estetycznej, sformułowanej na gruncie amerykańskim jeszcze z końcem ubiegłego stulecia**. Spośród wielu tez funkcjonalizmu, postulującego ścisły związek między formą, funkcją a celami dekoracyjnymi, trzy głównie wytyczają kierunek rozważań omawianej publikacji — twórcy powinni uwzględniać wciąż zmieniające się fizyczne i psychiczne potrzeby społeczeństwa, wykorzystywać nowe materiały i nowe zdobycze techniczne, dążyć do osiągnięcia maksymalnej prostoty form i konstrukcji.

Problemem naczelnym staje się zatem

* R. Faulkner, E. Ziegfeld, G. Hill: *Art Today, an Introduction to the Fine and Functional Arts.* New York 1956, wyd. III; str. 553, kilkaset ilustr.

** Nazwę „funkcjonalizm" zawdzięcza kierunek stwierdzeniu architekta amerykańskiego, jednego z twórców ruchu, L. A. Suvillana (1856—1924): „o formie stanowi funkcja".

zagadnienie ludzkich potrzeb — indywidualnych i społecznych. Część pierwszą *Sztuki dzisiejszej* wypełniają odpowiedzi na pytania: w jaki sposób przekształciły się, w porównaniu ze sztuką ubiegłych stuleci, formy artystyczne, rozpowszechnione w wieku dwudziestym, co decyduje o owych, tak zasadniczych zmianach? Jakie warunki winien spełniać współczesny dom jednorodzinny, poszczególne wnętrza mieszkalne, jak tworzy się typ idealnego *hom*'u? Autorzy omawiają najdoskonalsze rozwiązania wielkich kompleksów miejskich, odpowiadające technicznym i artystycznym potrzebom wielkich skupisk ludzkich. „Sztuką społeczną jest dla nich planowanie miast — rozmieszczanie dzielnic mieszkalnych, centrów przemysłowych i handlowych, terenów zielonych, arterii komunikacyjnych. Nie interesują ich pojedyncze budowle, pomniki i rzeźby, które są w mniejszym lub większym stopniu wyrazem „ducha czasu", aspiracji i wierzeń grup społecznych. W ich ujęciu sztuka społeczna to przede wszystkim urbanistyka.

Osobny podrozdział poświęcają autorzy sztuce religijnej, inspirowanej, podobnie jak sztuka społeczna, przez potrzeby i dążenia grup. Celem jej jest — zdaniem autorów — utrzymywanie społeczności w harmonii, sublimowanie zbiorczych dążeń, kierowanie odbiorców ku szlachetniejszym myślom i działaniom.

Tego typu uogólnienia interpretacyjne spotykamy w książce dość rzadko, ekst wypełniają bowiem głównie rozbudowane analizy, dołączone do niezwykle bogatego materiału ilustracyjnego, którego przegląd może niekiedy zastąpić lekturę. Autorzy zestawiają najczęściej zjawiska artystyczne bardzo odległe w czasie. Przykłady z historii sztuki dobrano tak, aby ukazywały czytelnikowi łatwo dostrzegalne i zasadnicze różnice między dziełami epok dawnych a wytworami sztuki współczesnej. Na tej zasadzie obok piętnastowiecznego kościółka kamiennego pojawia się żelbetowy kościół-wieżowiec. Kontrast jest oczywiście uderzający. Czytelnikowi nasuwa się automatycznie pytanie: w czym leży przyczyna tak zasadniczej odmienności obu budowli, pełniących tę samą funkcję? O zmianach tych decyduje, zdaniem autorów, czas, który zmienia tempo ludzkiego życia i ludzkiej działalności. W ciągu pięciuset lat, dzielących powstanie obu gmachów, społeczeństwo z powolnego i ospałego zmieniło się w ruchliwe, zdyscyplinowane i energiczne. Postęp techniczny zadecydował o odmiennym trybie życia ludzkiego, o zasadniczo różnych możliwościach materiałowych i produkcyjnych. Obie wspomniane budowle pełnią niewątpliwie tę samą funkcję, lecz pełnią ją w różny sposób, a właśnie o sposobie decydują ludzkie potrzeby i możliwości, inne w każdej epoce.

Istotną rolę odgrywa w tych rozważaniach przekonanie o swoistym panestetyzmie ludzkich wytworów, przeświadczenie, iż sztuka wkroczyła we wszystkie dziedziny ludzkiego życia i że w każdym przedmiocie stworzonym przez człowieka mogą i powinny pojawiać się pewne wartości estetyczne. Tezę tę ilustrują najdobitniej rozważania dotyczące standartowej produkcji przedmiotów użytkowych. Sztuka wkroczyła do przemysłu drogą stylizacji zewnętrznej wytworów, dokonanej przez ludzi obdarzonych „dobrym smakiem czy węchem".

Rola sztuki w handlu sprowadza się do stworzenia możliwie najbardziej wyrazistej i lapidarnej formy reklamy. Idealna reklama powinna działać jak sugestywny znak plastyczny, powinna natychmiast zwrócić uwagę widza i w błyskawicznym skrócie podać mu zasadnicze informacje: co, dlaczego, gdzie, kiedy i za ile? W pewnym sensie reklamą jest w handlu wszystko — począwszy od efektownego pakowania towaru, po urządzenia wnętrz sklepowych, domów towarowych, a nawet sytuowanie wielkich ośrodków handlowych. Założenia dobrej reklamy wyprowadzone zostały z obserwacji pragnień, przyzwyczajeń i potrzeb konsumentów. Spełnienie podstawowych założeń funkcjonalizmu obowiązuje więc i tutaj.

W drugiej części książki *(Zagadnienia materiałów i procesy wytwórcze)* omówione zostały charakterystyczne cechy i możliwości materiałów (głównie: drzewa, metali, szkła, plastików) oraz ważniejsze procesy wytwórcze. Oddzielny podrozdział zajmuje drukarstwo i technika graficzna, osobno również została omówiona fotografia, będą-

ca — zdaniem autorów — sztuką i nauką równocześnie (odpowiada ludzkiej potrzebie komunikowania i wyrażania; opiera się na znajomości praw fizycznych i procesów chemicznych).

Część trzecia i czwarta — *Zagadnienia organizacji, Malarstwo, rzeźba i architektura* — dotyczą problemów związanych prawie wyłącznie ze sztuką piękną. W nich też pojawiają się sformułowania ogólnoteoretyczne. Wszystkie przedmioty, mające jakikolwiek związek ze sztuką, powinny — zdaniem autorów — posiadać formę w oczywisty sposób wynikającą z funkcji i realizować zasadę „wielości w jedności". Jedność osiąga się przez konsekwentną realizację jednego zasadniczego celu, jednej idei, przez ograniczenie i selekcję elementów, przestrzeganie podstawowych zasad kształtowania (równowaga, ciągłość, hierarchizacja elementów), organiczne związanie dzieła sztuki z jego otoczeniem. Analizie poddane są również poszczególne elementy plastyczne: forma, linia, kolor, zasady komponowania i organizowanie przestrzeni. Te partie książki pełnią rolę w pewnym sensie przygotowawczą — mają pomóc czytelnikowi przy lekturze ostatniej części tomu. Stawiają w niej sobie autorzy zadanie pouczenia odbiorcy, jak należy patrzyć na dzieło sztuki. Punktem wyjścia są tradycyjne rozważania nad stosunkiem artysty do przyrody i modela. Zgodnie z omówioną wyżej zasadą dobierania przykładów obok *Kobiety siedzącej* Picassa pojawia się para amerykańskich farmerów, wymalowana z fotograficzną dokładnością przez Granta Wooda. Rolę indywidualności twórcy „ujawniają" autorzy w malutkim rozdziałku: *Człowiek przed sztalugami*. Prezentują zdjęcie sławnej artystki Marii Lanii i jej siedem portretów, robionych przez wielkich współczesnych malarzy (m. in. Rouaulta, Matisse'a, Soutine'a). Stwierdzają przy tym, że artyści widzą różne rzeczy w modelu, ponieważ sami są różnymi ludźmi, posiadającymi odmienne doświadczenia, stawiającymi sobie odmienne cele.

Dość częste naiwności i uproszczenia interpretacyjne wynikają m. in. stąd, że książka adresowana jest do bardzo szerokiego kręgu czytelników. Istotniejsze jest chyba jednak zbyt rygorystyczne przestrzeganie przyjętych założeń ogólnoteoretycznych i swoisty „praktycyzm" rozważań. Niemniej książka Faulknera, Ziegfelda i Hilla jest interesującym przykładem elementarnej pracy popularno-naukowej o sztuce. O jej wartościach stanowi m. in. przejrzysty układ graficzny, prostota tekstu, noty bibliograficzne zamykające każdy rozdział, oraz to, że autorzy wykorzystują ogromny materiał przykładowy dla wyjaśnienia spraw często oczywistych dla fachowców, mniej oczywistych dla laików. Metoda ta odpowiada czytelnikom, o czym świadczyć może choćby fakt, że omawiany tekst jest trzecim z kolei wydaniem, *Art Today* (1941, 1949, 1956).

Halina Mianowska

SŁOWIAŃSKA TEORIA LITERATURY W AMERYCE

W zachodnio-europejskich pracach o teorii literatury pojawił się ostatnio nowy termin: słowiański formalizm — przymiotnik słowiański służy do odróżnienia tego prądu od wszelkich innych formalizmów „właściwych". Termin ten obejmuje dorobek rosyjskiej szkoły formalnej, strukturalizmu czeskiego i polskiej „metody integralnej". Myśl teoretyczna tych szkół przeżywa obecnie kolejny renesans — tym razem w Ameryce.

Rosyjska szkoła formalna była jedną z teorii, stanowiących reakcję na pozytywistyczne, kulturoznawcze badania literackie. Reakcję oryginalną, teoretycznie samodzielną i ciekawą, wykazującą raczej pewne zbieżności niż ja-

kąkolwiek zależność od formalistycznych kierunków w literaturoznawstwie zachodnim.

Szkoła formalna jako ruch zorganizowany powstała w wyniku zainteresowania językiem poetyckim dwóch odrębnych grup młodych naukowców: lingwistów z Uniwersytetu Moskiewskiego, którzy w opozycji do pozytywistycznej lingwistyki założyli w r. 1915 Moskiewskie Kółko Językoznawcze (R. Jakobson), oraz literaturoznawców petersburskich, którzy stworzyli tzw. „Opojaz" *(Obszczestwo izuczenija poeticzeskogo jazyka)* — sprzeciwiając się tradycyjnej filologii, a pragnąc oprzeć badania literackie na najnowszych zdobyczach lingwistyki funkcjonalnej. Oba ośrodki były dość mocno związane z awangardą futurystyczną w poezji rosyjskiej.

Rewolucyjne założenia szkoły formalnej ulegały zmianom z rozwojem szkoły (od twierdzeń młodego Szkłowskiego po dorobek Tynianowa i Jakobsona), lecz z konieczności wypadnie przedstawić je tu w sposób uproszczony i częściowo statyczny.

Za swoje główne zadanie uznała szkoła formalna odcięcie literaturoznawstwa od psychologii, socjologii i historii kultury, wydzielenie badań literackich spośród innych dyscyplin humanistycznych i ustalenie ich specyficznego przedmiotu. W praktyce stało się to odcięciem badań literackich od wszelkiego typu genetyki.

U podstaw teorii formalnej leżało przekonanie o autonomiczności literatury. Literatura była sama w sobie przedmiotem badania, a nie środkiem do badania innych dziedzin rzeczywistości, była autonomiczną konstrukcją, nie posiadającą żadnych funkcji poznawczych. Za przedmiot nauki o literaturze uznali formaliści rosyjscy samo dzieło i jego części składowe, w zupełnym oderwaniu od twórcy i kontekstu społecznego czy historycznego. Sami woleli nazywać swoją metodę morfologiczną (badali bowiem części składowe dzieła) niż formalistyczną. Ogólnie dziś przyjęte założenie, że badacz literatury powinien zajmować się samymi dziełami, postawili wówczas jeszcze ostrzej — przedmiotem nauki o literaturze miała być nie literatura jako całość, lecz „literackość", to, co czyni literaturę literaturą, a więc jej cechy wyróżniające.

Wypłynęło stąd kluczowe pytanie: co to jest owa „literackość", jakie są cechy wyróżniające literatury? Wszystkie niemal wypowiedzi teoretyczne formalistów zajmowały się rozwiązaniem tego zagadnienia wprost bądź pośrednio. Zgodnie z podstawowymi założeniami owe cechy wyróżniające musiały tkwić nie w psychice autora czy czytelnika, lecz w samym dziele. I to nie w jego temacie, lecz w sposobie przedstawienia. Ważne było nie co, ale jak. Elementy rzeczywistości pozaliterackiej mogły stać się faktami literackimi dopiero po wyrwaniu ich z rzeczywistości i poddaniu obróbce artystycznej za pomocą chwytów. Użycie chwytów zostało kanonizowane jako wyróżnik literatury, jako podstawa literackości. Jedna z głównych wypowiedzi programowych, praca W. Szkłowskiego, nosi tytuł *Sztuka jako chwyt (Iskusstwo kak prijom).* W przeciwieństwie jednak do rozpowszechnionej koncepcji podstawowy chwyt to nie użycie obrazów czy tropów. Obrazy i metafory można znaleźć również w języku komunikatywnym i potocznym. Tym, co wyróżnia język poetycki (w szerokim sensie), jest funkcja owego obrazu czy metafory. Gdy w języku informacyjnym metafora ma na celu wyjaśnienie jakiegoś nieznanego pojęcia przy pomocy pojęć znanych, w języku poetyckim przeciwnie. Funkcją obrazu czy metafory jest uniezwyklenie, wyrwanie czegoś znanego z jego zwykłego kontekstu i przedstawienie w nowym świetle, przez umieszczenie w kontekście zupełnie nieoczekiwanym. Te rozważania wiodły do wprowadzenia jednego z kluczowych dla szkoły formalnej pojęć — chwyt uniezwyklenia, *(prijom ostrannienja),* który uznano za podstawową funkcję poezji w szerokim sensie, jej główny cel i swego rodzaju rację istnienia. Chodziło tu o wydobycie jakiegoś przedmiotu z otoczenia, w którym na skutek przyzwyczajenia wcale już nie jest spostrzegany, i przeniesienie go w inne, gdzie dzięki niespodziewanym skojarzeniom będzie na nowo spostrzeżony. Wyjaśniał to Szkłowski na przykładzie *Wojny i pokoju,* gdzie Tołstoj „odmawia poznania" rzeczy znanych i opisuje je tak, jakby były widziane po raz pierwszy, a więc np. dekoracje teatralne nazywa „kawałkami zamalowanego

kartonu" lub też (w *Zmartwychwstaniu*) hostię określa jako małe kawałki chleba.

Z tych samych założeń wypływało wyjaśnienie następstwa szkół i poetyk, koncepcja całego procesu historycznoliterackiego. Ponieważ literatura była konstrukcją całkowicie niezależną od rzeczywistości pozaliterackiej, zmiany w niej następowały poprzez odrzucenie jakiejś starej poetyki, już zautomatyzowanej, i wprowadzenie nowej, mogącej służyć funkcji odnawiania i uniezwyklania.

Leżąca u podstaw teorii formalnej orientacja lingwistyczna („poezja jest sztuką słowa" — Tynianow), przy takim sformułowaniu podstawowych założeń, stawiała w centrum zainteresowań stylistykę, a szerzej, sprawy warsztatu. Stało się to przyczyną twórczego i interesującego opracowania szczegółowych zagadnień teorii wiersza, a więc wersyfikacji, rytmu i rymu oraz (w odniesieniu do prozy) zagadnień kompozycji, a także ogólnie — skatalogowania chwytów. Osiągnięcia te były zasługą zarówno wczesnej fazy formalizmu, a więc Szkłowskiego, Brika, jak i jego fazy późniejszej (Jakobson, Tynianow, Eichenbaum, Tomaszewski).

Owa późniejsza faza w rozwoju szkoły formalnej przyniosła dojrzalsze i konsekwentniejsze rozwiązanie pewnych zasadniczych zagadnień teoretycznych — zwłaszcza w pracach Jakobsona i Tynianowa. Dzięki głębszemu przygotowaniu filozoficznemu i bardziej konsekwentnej orientacji językoznawczej poszukiwanie cechy wyróżniającej literatury przybrało postać odróżnienia języka poetyckiego od innych rodzajów języka. Język poetycki to język, w którym uwaga skierowana jest na sam znak, nie zaś na jego desygnat, gdzie układ słów, ich postać zewnętrzna i znaczenie uzyskują wartość same dla siebie. W ścisłym związku z tą koncepcją jest postawienie sprawy automatyzacji i uniezwyklenia nie w kategoriach podmiotu postrzegającego i przedmiotu postrzeganego (jak robił to Szkłowski), lecz stosunku między znakiem a desygnatem. Nie chodziło już więcej o stosunek czytelnika do rzeczywistości, lecz o stosunek twórcy do języka.

Koncepcje „dojrzalszej" szkoły formalnej cechuje, jak widać, nastawienie semantyczne. Stało się ono cechą charakterystyczną twórczej kontynuacji formalizmu, jaką był strukturalizm czeski, teoria Lingwistycznego Koła Praskiego, którego główną postacią stał się Roman Jakobson. Prace lingwistycznie nastawionego, jak mówi sama nazwa, koła praskiego szły w kierunku stworzenia konsekwentnej teorii, co zostało dokonane przez wprowadzenie dwóch pojęć — pojęcia funkcji i zasadniczego pojęcia struktury. U podstaw teorii koła praskiego leżało strukturalne pojęcie systemu językowego — żaden element języka nie mógł być rozpatrywany w oderwaniu od swej funkcji w całości systemu, całości struktury. Zgodnie z tym dzieło literackie było nierozerwalnym systemem znaków, systemem elementów wzajemnie sfunkcjonalizowanych. Zmiana jakiegokolwiek elementu — czy była nim dźwiękowa forma słowa, element rzeczywistości przedstawionej, czy jakiś chwyt kompozycyjny — pociągała za sobą nieuchronnie zmianę całej struktury. W orbitę zainteresowań badacza literatury weszły wszystkie elementy dzieła nie wyłączając elementów tzw. treści, byleby były rozpatrywane w owej konkretnej formie, jaką przybierają w utworze, i ze względu na swą estetyczną funkcję. Orientacja semantyczna, wprowadzająca do rozważań kategorię znaczenia, była furtką, przez którą wchodziły problemy rzeczywistości pozaliterackiej, pozwalała na bardziej przekonywające rozwiązanie stosunku literatury do „życia", stawiane przez przedstawicieli szkoły formalnej bądź bardzo krańcowo (we wczesnej fazie), bądź nie dość wyraźnie. W swej praktyce badawczej strukturaliści nie wyciągali jednak wniosków z takiego rozszerzenia dziedziny swych zainteresowań, zajmowali się w zasadzie warstwą językową utworów literackich, w której opracowaniu mieli wielkie osiągnięcia.

Polskim odpowiednikiem strukturalizmu była „metoda integralna", wypracowana przez zespół Uniwersytetu Wileńskiego z Manfredem Kridlem na czele, oraz przez Warszawskie Koło Polonistów (D. Hopensztand, F. Siedlecki, K. Budzyk, S. Żółkiewski). Podstawową pracą teoretyczną tego kierunku jest *Wstęp do badań nad dziełem literackim* prof. Kridla. Kridl za cechę wyróżniającą literaturę uznał jej

fikcyjność — było to jedyne (biorąc pod uwagę trzy omawiane szkoły) konsekwentne i jasne rozwiązanie tego zagadnienia. Egzemplifikację dla swych tez czerpał z dorobku nauki współczesnej, zarówno zachodnio-europejskiej, jak rosyjskiej szkoły formalnej i fenomenologii Ingardena, z wyłączeniem czeskiego strukturalizmu. Lecz teoria jego wykazuje zbieżność właśnie z tą szkołą. Kridl nie posiadał jednak wyraźnej orientacji językoznawczej, nie opierał się w swoich definicjach na pojęciu „systemu językowego". Przymiotnik „integralna", jakim opatrzył swą metodę, wprowadzał równouprawnienie wszystkich elementów utworu literackiego, wciągnięcie w krąg zainteresowań wszystkich aspektów literatury (zarówno „estetycznych", jak „pozaestetycznych") pod warunkiem rozpatrywania ich w k o n t e k ś c i e d a n e g o d z i e ł a.

Na glebie polskiej „metody integralnej" wyrosła bardzo ciekawa próba połączenia zdobyczy metody strukturalnej z estetyką socjologiczną. Połączenie takie jest — wbrew pozorom — możliwe, ponieważ metoda formalna, nawet w swej strukturalnej postaci, to raczej swoista literacka teoria poznania, nie dająca pełnych rozwiązań ontologicznych. Dlatego zdarza się, że czasem wykazuje ona tendencje do uzupełnienia tych luk przy pomocy estetyki socjologicznej.

Próba, o której mowa, to dwie rozprawy Dawida Hopensztanda *(Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych Skrzydeł"*, 1936, i *„Satyry" Krasickiego. Próba morfologii i semantyki)*. Autor wychodził tu z założenia, że szczegółowa morfologiczna analiza dzieła literackiego musi następnie zostać poddana poznawczo-socjologicznej interpretacji. Zgodnie z kierunkiem zainteresowań szkoły formalno-strukturalnej, a w przeciwieństwie do praktyki szkoły socjologicznej studia te poświęcone są badaniom kształtów językowych.

*

Russian Formalism * Erlicha to pierwsze i jedyne w języku zachodnio-europejskim obszerne zaprezentowanie omówionego kierunku teoretyczno-literackiego. Autor daje w tym studium skrupulatny referat teorii i dość szczegółowe sprawozdanie z historii rosyjskiej szkoły formalnej, bardzo często powołując się na dorobek strukturalizmu i „metody integralnej", które traktuje jako swego rodzaju twórcze i dojrzałe opracowanie „formalistycznych" założeń.

Erlich jest przebywającym w Stanach Zjednoczonych emigrantem polskim z okresu II wojny światowej. Książka jego powstała pod patronatem Romana Jakobsona i częściowo Manfreda Kridla, którzy dość skutecznie rozpowszechniali w Ameryce formalnie zorientowaną teorię literatury.

Erlich stawia swemu studium zadanie, które można nazwać praktyczno-naukowym. Chodzi mu o przyswojenie zachodniej myśli teoretyczno-literackiej dorobku i historii płodnej, oryginalnej szkoły. Mimo bowiem licznych podobnych tendencji i rozwiązań, występujących w anglosaskich pracach teoretyczno-krytycznych, dorobek myśli „słowiańskiej" w tej dziedzinie jest w krajach Zachodu właściwie nieznany.

Erlich oddaje pełną sprawiedliwość formalistom rosyjskim jako tym, którzy dokonali zasadniczego przełomu w pojmowaniu teorii literatury. Wydobywa i prezentuje to wszystko, co stanowi trwały wkład szkoły formalnej do estetyki nowoczesnej, z jakichkolwiek wypływałaby ona założeń. A więc opracowanie spraw warsztatowych i postawienie kwestii odrębności literatury od innych dziedzin ludzkiej działalności umysłowej — wprowadzenie ogólnie dziś przyjętego pojęcia „literackości". Dostrzega jednak w tzw. „czystym formalizmie" dwa zasadnicze ograniczenia: 1. „Formalizm nie opierał się na konkretnie sformułowanej estetyce; nie udało mu się rozwiązać, a nawet postawić dość jasno tak kluczowych zagadnień, jak ontologia dzieła literackiego czy kryteria jego oceny", mimo że opracował wiele z najbardziej zasadniczych aspektów teorii literatury. 2. Zarzuca także wczesnej szkole formalnej deklarowanie zupełnego oddzielenia literatury od rzeczywistości. Stara się jednak tłumaczyć te deklaracje jako hasła bojowe obliczone na epatowanie opinii, a nie jako

* V i c t o r E r l i c h: *Russian Formalism.* History-Doctrine, Slavistic Printings and Reprintings, Leiden University, Mouton and Co, 1955, Ss. X, 276..

rzetelnie przemyślane „wyznanie wiary".

Za dojrzałe i twórcze stadium formalizmu uważa Erlich strukturalizm czeski i polską metodę integralną. Określając stosunek obu tych szkół do formalizmu Erlich pisze: „W swym eseju z r. 1933 Jakobson zwięźle wyłożył nowy kierunek metodologiczny, postulując »autonomię funkcji estetycznej raczej niż separatyzm sztuki«". Autonomia, a nie separatyzm — to było sedno sprawy. Znaczyło to, że sztuka jest specjalnym rodzajem ludzkiej działalności, niemożliwym do całkowitego wytłumaczenia z punktu widzenia innych dziedzin doświadczenia, lecz mocno z nim związanym.

Strukturalizm stworzył konsekwentną teorię i zacieśnił związki literatury z rzeczywistością. Dlatego właśnie Erlich widzi w nim swój ideał teoretyczny. Wydaje się nawet przesadzać, podkreślając tę drugą cechę strukturalizmu, zwłaszcza w tak wczesnych jego stadiach. W stosunku Erlicha do formalizmu-strukturalizmu jest stanowczo coś z wmawiania w swój ideał teoretyczny wszystkich cech pożądanych. Taka chęć rodzi się zawsze z wątpliwości — u Erlicha dotyczą one głównie teoretycznego opracowania stosunku literatury do rzeczywistości. Owa postawa obronna nie świadczy może o pełnej świadomości własnego warsztatu autora, jest jednak symptomatyczna dla jego „prosocjologicznych" sympatii teoretyczno-literackich, dla kierunku ewolucji strukturalizmu na gruncie amerykańskim.

Każda praca tego typu, prócz krytycznego i mniej lub bardziej „kierunkowego" zreferowania materiału, zawiera własną postawę badawczą autora, choćby — tak jak w wypadku Erlicha — nie była ona wprost sformułowana. Gdy przyjrzeć się postawie badawczej Erlicha, uderza nie tylko jej zbieżność z metodą formalną, lecz widać także, jak metoda ta jest w pewien sposób modyfikowana przez wprowadzenie determinantów zewnętrznych w stosunku do teorii — natury politycznej i społecznej.

Historycznie potraktowanego studium o szkole teoretycznej i to studium stawiającego sobie tak „praktyczne" zadania — nie można oczywiście zestawiać pod względem metody badawczej z pracami krytyków szkoły formalnej, które dotyczą konkretnego dzieła literackiego lub języka konkretnego pisarza, ani z ich czysto teoretycznymi wypowiedziami. Nie można więc tu mówić o stosowaniu czy modyfikowaniu metody formalnej w tym ścisłym znaczeniu. Istnieją jednak pewne podstawowe założenia teoretyczne dające się, *mutatis mutandis*, zastosować do każdego typu badań. I to jest płaszczyzna, która pozwala wychwycić w pracy Erlicha znamienną ewolucję formalistycznej postawy metodologicznej.

Gdyby „rasowy formalista" wziął się do opracowania historii szkoły teoretyczno-literackiej, zaprezentowałby nam zastępowanie jednej teorii drugą na zasadzie odrzucenia jednej z nich, „zautomatyzowanej", zużytej, a kanonizacji innej, nowej. U Erlicha jest już trochę inaczej. Stoi on także na charakterystycznym dla formalizmu stanowisku autonomiczności zjawisk literackich, nawet jeśli tym zjawiskiem jest teoria szkoły i jej dzieje. Dlatego też interesuje go przede wszystkim rozwój i zmiany samej teorii, a nie zmian tych przyczyny zewnętrzne. Dla Erlicha powstanie szkoły formalnej, to swego rodzaju połączenie dorobku teoretycznego lingwistyki funkcjonalnej i formalnie zorientowanej poetyki związanej z ruchem futurystycznym w literaturze. Polemiki i walki marksistowskich teoretyków literatury z rosyjską szkołą formalną traktuje jako wpływ teorii na teorię. I to wpływ dodatni. Podkreśla zasługi teoretyków marksistowskich, takich jak Trocki, Plechanow, a nawet Łunaczarski — w uświadomieniu formalistom zasadniczych luk ich teorii (luki te to głównie rozwiązanie stosunku literatury do rzeczywistości). Wykazuje, jak ta świadomość wpływała na ewolucję formalizmu do stadium bardziej dojrzałego. Nawet z wystąpień polemicznych noszących wyraźne cechy napaści oraz walki metodami pozanaukowymi stara się wydobyć jądro teoretyczne i sprowadzić rzecz na płaszczyznę dyskusji i wzajemnych wpływów teorii.

Jeśli chce się opisać losy szkoły formalnej, a zwłaszcza, tak jak Erlich, stwierdzić, że umarła przedwcześnie — nie na skutek wyczerpania zasobów teorii, lecz na skutek czynników zewnętrznych — trzeba koniecznie wprowadzić elementy „w życie". Będą

to kategorie z zakresu historii. Wprowadzenie ich nie byłoby jeszcze żadnym dowodem, że dokonane zostały jakieś zmiany w metodzie. Erlich wprowadza jednak te „życiowe" determinanty także do charakterystyki zmian samej teorii. Przedostają się one przy okazji motywowania zmian teorii współczesną praktyką literacką (a tej praktyki z kolei także czynnikami społecznymi). Uznaje on, że nie bez znaczenia dla dojrzewania myśli teoretycznej formalistów (np. Tynianowa) były zmiany w życiu społecznym i kulturalnym Rosji po rewolucji. W świetle tego, co podkreśla Erlich, jako główne zdobycze omawianej szkoły, nie wydają się to być tylko proste braki „formalnego" warsztatu badacza. Są to raczej zmiany „kierunkowe", zdradzające tendencję zgodną z sympatiami teoretycznymi autora.

Praca Erlicha nie jest nową propozycją teoretyczną, próbą opracowania teorii formalno-strukturalnej w oparciu na pewnych zdobyczach kierunków zorientowanych socjologicznie. Jest raczej symptomem takich właśnie tendencji i skłonności nurtujących strukturalizm w jego amerykańskiej postaci. Erlich nie formułuje i chyba nawet nie posiada pełnej świadomości teoretycznej wprowadzania nowych czynników do „wyznawanej" teorii. Zdaje się popychać go do tego napór materiału (a więc rzeczywistości) i zwykły zdrowy rozsądek. Ale właściwie rozumiany napór rzeczywistości nie pozwala się zwykle lekceważyć teoretykom, a zdrowy rozsądek nigdy nie był złym doradcą w sprawach teorii literatury.

Może więc to na nowo zapowiadające się, tym razem w Ameryce, małżeństwo „formalizmu" z „socjologią" (jeżeli w ogóle dojdzie do skutku) nie okaże się tak wielkim mezaliansem teoretycznym. Takie małżeństwo wydało już kiedyś u nas bardzo udane dziecko — doskonałe studia Hopenstanda.

Janina Frentzel

VERCORS – MORALISTA ZAWODOWY

Milczenie morza we Francji, a *Kłamstwo polityczne* u nas i w świecie dały Vercorsowi kredyt i wyjątkowe miejsce. Czy jednak to miejsce (to wyjątkowe miejsce) przyznane Vercorsowi znajduje się jeszcze w literaturze? Nie dzisiaj narodziły się wątpliwości. Te dwa przesłania, które dały Vercorsowi rangę, swoim sensem i oddziaływaniem pretendują do innej roli. Sam Vercors zresztą protestował kiedyś, bodaj w 1948 roku, przeciw literackiej ocenie *Milczenia morza*. *Milczenie morza* nie jest — cytuję z pamięci, więc nie stawiam cudzysłowu — utworem literackim, to jest przesłanie moralne, które nie mieści się w ramach gatunku i które osiągnęło rangę ewangelii Ruchu Oporu. *Kłamstwo polityczne* — pamiętamy — powiedziało, szczególnie u nas, pewne rzeczy do końca, do tego końca, który się nie mieści w literaturze. Za Vercorsa więc trzeba zapytać, czy *Kłamstwo polityczne* oddziaływało jeszcze środkami literackimi. Oczywiście literaturą jest wszystko, i to, i tamto, ale odmawiając *Kłamstwu politycznemu* literackiego tytułu (tytułu, nie rangi, nie godności) stawia się je pod pewnym względem wyżej, niemal tam, gdzie pragnąłby widzieć je sam autor, niemal, gdyż autor ma zawsze pragnienia bezwzględne.

Vercors ma ambicje większe niż te, które literatura może zaspokoić. Chce wpływać na świat, chce formować ludzkie sumienia, tak, ale jakże to robi? Ukazuje wzór idealnego stosunku do świata. Ale jest to wzór niezastosowalny, wzór czystego człowieczeństwa. Gaspar Diaz w *Kłamstwie politycznym* nie wzorem do naśladowania jest, ale środkiem do rozszyfrowania metody. Wielkość moralna czynu Diaza jest niezaprzeczalna, ale jest to wielkość słabości, wielkość bezinteresowna. Diaz nie miał w sobie dość siły ani na to, aby współdziałać ze złem, ani na to,

by ze złem walczyć. Jego rola w konflikcie dzielącym tamten świat jest marginesowa. Niech nas nie zwiedzie to, że Vercors oświetla go reflektorem. Diaz ratuje w sobie człowieczeństwo (w sobie i dla siebie tylko), a więc jakąś stałą prawdę, jakieś wieczne wyobrażenie sprawiedliwości. W swoim ostatnim słowie, w rozmowie ze Spanzą, wyznaje wiarę w zwycięstwo tej stałej prawdy, tej wiecznej, niezmiennej sprawiedliwości.

Otóż to. Rolą, której się Vercors podjął w dzisiejszym świecie, jest apostołowanie moralnych imponderabiliów. Vercors jest właśnie tym klerkiem, który nie zdradził i niesie ogień wieczności, osłaniając go starannie przed wiatrami dzisiejszego czasu. (Trzeba i to powiedzieć, że Vercors nie ułatwia sobie zadania, że z ogniem wiecznym w ręku wchodzi w największą zawieruchę.) I to go właśnie różni od literatury, która nie uznaje żadnej misji ograniczającej jej wolność. Ta rola misyjna akaparuje Vercorsa, pochłania go bez reszty. Konsekwencje tego są doraźne: Vercors nie widzi ludzi. U Vercorsa nie ma ludzi. Są tylko nosiciele albo utracjusze człowieczeństwa, a więc symbole i marionetki. Wstrzemięźliwość, oschłość, także stylistyczna, które w pewnym stadium obcowania z Vercorsem uważamy za dyscyplinę pisarską, po zżyciu się z jego dziełem okazują się już tylko środkami obrony przed życiem, a więc jakby profilaktyką przed zarazą świata. Jakby Vercors wszystkim, co ma pod ręką, patetycznym stylem, sztucznością kompozycji, alegorią, bronił żywemu człowiekowi wstępu do formuł swojego dzieła, tego apostolstwa idei człowieka, jakby się bał, że ten żywy, byle jaki, nonszalancki człowiek gotów jeszcze przypalić sobie papierosa od wiecznego ognia.

Porównanie z Camusem narzuca się samo, a i Vercors do tego porównania aluzyjnie się nadstawia. Właśnie z Camusem, współczesnym mu pisarzem-moralistą. *Obcy, Dżuma, Upadek* — to żywi ludzie, żywy styl, żywe sytuacje. A przecież Camus obnosi także pewne imponderabilia, jest także, jak się to mówi, z zasadami. Tylko właśnie Camusowi jego zasady, jego imponderabilia narzuca rzeczywistość, z którą się on zmaga. Szukając broni w walce ze światem Camus nie sięga do katalogu wieczności. Jego idee są formowane dzisiaj. One nabierają dopiero, przez nadanie im charakteru normatywnego, wiecznego sensu i hieratycznej pozy. Camusowe „ani oprawca, ani ofiara" jest szukaniem trzeciej, neutralnej pozycji, a więc przy pozorach izolacji jest interweniowaniem w sprawy świata. Świętość bez Boga doktora Rieux z *Dżumy* jest konsekwencją zaangażowania się w dzisiejszy świat, a nie apostolstwem wieczności. A już przy porównaniu idei buntu Camusa z systemem buntu Vercorsa w przepaść między nimi wdziera się całe morze. Bunt Camusa to konsekwencja egzystencji, bunt Vercorsa to tylko terminologiczna adaptacja wiecznego rozdarcia (na materię i ducha) do pojęć dnia dzisiejszego.

Apostolstwo Vercorsa opancerza go przed urokami literatury. Literatura niczego bardziej nie pragnie, niż obcować z problematyką wieczną, ale w granicach dnia dzisiejszego. Świętości nie osiąga się w literaturze samą świętością idei. Dlatego nic dziwnego, że Vercors bronił się przed literackimi kryteriami, przed literackimi rangami, w ogóle przed literaturą. Chciał być ponad tym wszystkim, obok, poza. Starannie od książki do książki wypracowywał sobie pozycję outsidera.

Nowa książeczka Vercorsa *(Sur ce rivage)*, która do nas dotarła, bardzo mu psuje te outsiderowskie szyki. Vercors bowiem ni mniej ni więcej, tylko napisał utwór literacki, normalny, bez alegorii, bez podwójnego dna, z psychologią i socjologią, jak wszyscy. Treść jest taka: na losach narratora i Le Prêtre'a odbija się rzeczywistość Francji od pierwszej wojny światowej do dzisiejszego Algeru. Narrator i Le Prêtre od wczesnego dzieciństwa, kiedy się spotykają przy zabawie po raz pierwszy, przez szkołę, środowisko studenckie, życie zawodowe i rodzinne, potem okupację, Ruch Oporu i obóz koncentracyjny rozwijają się i formują przeciwko sobie. Każde ich spotkanie — to konflikt charakterów, upodobań, przekonań, światopoglądów. Z jednej strony jest zawsze prawda, szlachetność, uczciwość... z drugiej — blaga, siła, aż do przemocy fizycznej. Z jednej strony liberalizm, z drugiej w konsekwencji faszyzm. Narrator — to białe, Le Prêt-

re — czarne. Gdyby Vercors nie usiłował dawać argumentacji psycho-socjologicznej, mielibyśmy do czynienia z jego normalnym schematem. Ale jest, niestety, psychologia, jest, niestety, próba budowania charakterów. Niestety, żałosna. Na terenie literatury sypią się Vercorsowskie środki i argumenty. Obaj, narrator i Le Prêtre, zostali na całe życie predysponowani pochodzeniem. Narrator swoim pochodzeniem żydowskim przeznaczony jest na liberała, Le Prêtre'a środowisko drobnomieszczańskie predysponuje do faszyzmu i wszystkiego najgorszego. Prymityw. To, co w innych utworach jest niewidoczne, bo po prostu nieważne, gdyż ukazani ludzie nie żyją, ale niosą idee, tutaj, przy próbie ukazania życia, środowiska, zwykłych ludzkich konfliktów, ujawnia ograniczoność środków Vercorsa. Jest granica, poza którą Vercors nie może wychodzić. Jest on sobą tylko w sprawach zasadniczych. Taka scena, jak torturowanie narratora przez Le Prêtre'a w kazamatach Algeru, gdzie do głosu dochodzą znowu ludzie-nosiciele idei, jest również przykładem tego Vercorsa, jakiego pamiętamy z *Milczenia morza* i *Kłamstwa politycznego*. Ale to jest tylko jedna scena. Całe życie i codzienne konflikty życia narratora i Le Prêtre'a ukazują bezradność Vercorsa wobec żywiołu. Dla dopełnienia klęski wszystko jest wyrażone nieruchomym, zastygłym, szlachetnym aż do niemożliwości stylem. Ten styl jest szlachetny, jak idee, którym służy. Nie jest winą Vercorsa, że idee te znajdują się na marginesie życia. Dlatego ta książeczka skłócona jest także formalnie. Z trudem przywołani do życia ludzie, ludzie ledwie, ledwie żywi, są już zmumifikowani hieratycznym stylem.

Sur ce rivage ukazuje dolną granicę Vercorsa. Poza nią rozlegają się regiony, w które nie powinien się zapuszczać. Filozoficzna powiastka, alegoria, *science fiction (Zwierzęta nie zwierzęta)* to teren, na którym Vercors nie może poruszać się swobodnie. Niebezpieczeństwo zaczyna się tam, gdzie żyją żywi ludzie.

Między nim a imponderabiliami wiecznymi rozlega się ruchliwe, wzburzone, nieopanowane morze żywiołu, morze życia. I dramatem pisarskim Vercorsa jest to, że nie ma on środków, aby ten żywioł wyrazić. Dramatu tego nie da się więc rozwiązać, można go jedynie wyminąć. Dlatego też Vercors szuka dla siebie miejsca własnego, nieporównywalnego, nie dającego się określić prawami literatury. To miejsce sobie zdobył. Jest ono położone na jakimś wzniesieniu, które, kiedy patrzymy na nie przez szkło powiększające, wydaje się podobne do góry Synaj. Wśród praw, prawideł, formuł niezmiennych, wśród kategorii wiecznych, a więc schematycznych, Vercors króluje. To jest właśnie jego żywioł. Przesłania, które do nas stamtąd kieruje, mają wagę i ton kazania sakralnej publicystyki.

zb

DYSKUSJA PRZEDZJAZDOWA

Trwająca od dłuższego czasu na łamach prasy radzieckiej — i nie tylko radzieckiej — dyskusja o realizmie socjalistycznym skłoniła wielu radzieckich ludzi pióra, krytyków i historyków literatury do zabrania głosu na temat dróg rozwojowych literatury radzieckiej, oceny poszczególnych etapów jej rozwoju.

Niepoślednią rolę w tej burzliwej i namiętnej dyskusji odegrał Ilia Erenburg, którego wypowiedzi na temat współczesnej literatury radzieckiej i charakterystyka poszczególnych pisarzy ubiegłych dziesięcioleci zapoczątkowały szeroko zakrojoną wymianę poglądów.

Problemem najbardziej spornym jest niewątpliwie sprawa oceny osiągnięć literatury radzieckiej lat dwudziestych — okresu do niedawna całkowicie przemilczanego. Krytyka radziecka zgodnie przeciwstawiła się próbom charakteryzowania lat dwudziestych jako

„złotego wieku" literatury radzieckiej. Polemizując z wypowiedziami poetów włoskich w dyskusji o poezji współczesnej, która odbyła się w październiku ubiegłego roku w Rzymie pomiędzy włoskimi a radzieckimi poetami, krytyk radziecki Korniej Zieliński stwierdza, iż lata dwudzieste — „okres, w którym istniały drobne wydawnictwa prywatne, liczne ugrupowania literackie, sklepy prywatne i drobne przedsiębiorstwa", nie zasługuje na miano „złotego wieku". Jego zdaniem, najwybitniejsze utwory literatury radzieckiej: *„Cichy Don* Szołochowa, *Droga przez mękę* i *Piotr I* Aleksego Tołstoja oraz dziesiątki innych znanych utworów powstawały właśnie w latach trzydziestych. To samo było w latach czterdziestych i pięćdziesiątych — każde nowe dziesięciolecie wysuwało nowe nazwiska i nowe dzieła" *(Inostrannaja Litieratura,* 1958 r., nr 4).

Problem oceny spuścizny literackiej lat dwudziestych rozwija Wasyl Iwanow w artykule pt. *O ugrupowaniach literackich i prądach lat dwudziestych* (*Znamia,* nr 5 br.). Polemizując z tymi krytykami radzieckimi, którzy skłonni są przeceniać rolę istniejących w tym okresie ugrupowań literackich i prądów, Iwanow stwierdza, iż „tendencja ta powstała nie bez wpływu krzykaczy zagranicznych, którzy scharakteryzowali lata dwudzieste jako złoty wiek literatury radzieckiej, przeciwstawiając ten okres następnym dziesięcioleciom, kiedy to literatura nasza rzekomo znalazła się w ślepym zaułku". Zdaniem Iwanowa, w krytyce radzieckiej pokutuje po dziś dzień skłonność do liberalnego traktowania obcych, a nawet wrogich kierunków literackich lat dwudziestych. Tezy, wysuwane przez Iwanowa, stanowią w pewnej mierze opozycję w stosunku do stanowiska, jakie zajął L. Timofiejew w opublikowanej przed rokiem rozprawie pt. *Drogi rozwojowe literatury rosyjskiej po Październiku* (*Izwiestja Akademji Nauk SSSR,* 1957, t. XVI, zeszyt 5). „W krytyce naszej — pisał Timofiejew — nie ma jeszcze ogólnie przyjętej oceny ugrupowań literackich, ich roli w procesie literackim. W ciągu wielu lat ugrupowania te traktowano jako zjawiska na wskroś negatywne. Ocenę taką trzeba uznać za historyczną... Ugrupowania literackie skupiały w przytłaczającej większości pisarzy subiektywnie oddanych sprawie rewolucji, lecz mgliście zdających sobie sprawę z jej treści, celów i zadań."

Odmienne stanowisko zajmuje Wasylij Iwanow. „Rewizjoniści — stwierdza — skłonni są oceniać ugrupowania lat dwudziestych jako niemal główną przyczynę rozkwitu literatury radzieckiej w owym czasie, jako wyraz różnorodności warsztatów twórczych itp. Głównym ich argumentem jest powszechnie znany fakt, iż z tych ugrupowań wywodzi się wielu głośnych pisarzy radzieckich. Otóż należy gruntownie i bezstronnie zastanowić się, czy pisarze ci stali się twórcami dzieł zasługujących na uwagę dzięki temu, że kierowali się teoriami estetycznymi głoszonymi przez ugrupowania, do których należeli, czy też tylko dzięki temu, że potrafili je przezwyciężyć." Istnienie różnorodnych ugrupowań literackich — konkluduje Iwanow — hamowało rozwój twórczości tych pisarzy. Utożsamia on bowiem rozwój twórczości artystycznej z ewolucją poglądów pisarza w kierunku realizmu socjalistycznego. Negatywny stosunek autora artykułu do literackich ugrupowań tego okresu znalazł wyraz w dokonanym przez niego podziale istniejących w tym okresie prądów i organizacji literackich na następujące cztery kategorie:

1. Prawicowe, burżuazyjne skrzydło pisarzy, z których część wyemigrowała za granicę, część zaś pozostała w ZSRR, lecz zachowała do końca wrogi stosunek do Rewolucji Październikowej (do grupy tej zalicza on Zinaidę Hippius, Mereżkowskiego, Remizowa, Zajcewa, Siewierianina, Cwietajewą, Bunina, Achmatową, Biełego, Kłyczkowa, Klujowa oraz Borysa Pilniaka, którego charakteryzuje jako „najbardziej zaciętego, obok Zamiatina, przedstawiciela burżuazyjnego skrzydła w literaturze rosyjskiej lat dwudziestych". Ocena twórczości Pilniaka grzeszy politycyzmem i jednostronnością; w swych rozważaniach nad drogą twórczą tego pisarza Iwanow pomija całkowicie problem jego warsztatu twórczego, uważa Pilniaka nie za pisarza, lecz jedynie za autora paszkwilów na komunizm i życie radzieckie oraz za człowieka, który wrogo ustosunkował się do rewolucji.

2. Trockizm — jako przejaw kapitulacji na rzecz kultury burżuazyjnej (chodzi tu o literackie ugrupowanie „Pieriewał", powołane do życia w roku

1923 przez głośnego wówczas krytyka, A. Worońskiego. Do grupy „Pieriewał" należeli tacy pisarze, jak Iwan Katajew, Michał Priszwin, Anna Karawajewa, Michał Swietłow, E. Bagricki i in.).

3. Prądy i ugrupowania formalistyczne (do kategorii tej Iwanow zalicza część drobnomieszczańskiej inteligencji, która „subiektywnie przyjęła rewolucję").

4. Błędne prądy i tendencje w organizacjach pisarzy proletariackich (omówienie ostatniej — w klasyfikacji Iwanowa — kategorii ma się ukazać w następnym numerze miesięcznika *Znamia*).

Do kręgu pisarzy lat dwudziestych i trzydziestych, wokół dzieł których toczą się gorące dyskusje, należy zrehabilitowany niedawno Izaak Babel. Wstęp Ilii Erenburga do tomu utworów wybranych Izaaka Babla, w którym autor *Odwilży* charakteryzuje tego pisarza jako „realistę w najściślejszym tego słowa znaczeniu", oraz artykuł L. Timofiejewa (*Woprosy Litieratury*, 1957 r., nr 8) o radzieckiej literaturze pierwszych lat rewolucji, w którym podjął on próbę analizy twórczości Izaaka Babla, spotkały się z ostrą krytyką na łamach *Litieraturnej Gaziety* (artykuł D. Starikowa z 10 kwietnia br.), a także w czasopiśmie *Znamia* (A. Makarow: *Rozgowor po powodu*, 1958, nr 4). Makarow zarzuca Erenburgowi subiektywizm i brak krytycznego podejścia do spuścizny literackiej Izaaka Babla. Zdaniem Makarowa, Babel nie był realistą ani w *Konarmii*, ani w *Opowiadaniach odeskich*. „Realizm Izaaka Babla — pisze — to wielce ograniczony realizm, to raczej uromantyczniony naturalizm." Według Makarowa wstęp Ilii Erenburga może jedynie spowodować zamęt w umysłach czytelników, „gdyż nie daje do zrozumienia, iż twórczość Babla — to swoiste, zdeformowane zjawisko, powstałe w określonym środowisku, twórczość człowieka dalekiego od ludu, choć szczerze współczującego jego cierpieniom". W konkluzji Makarow stwierdza, iż „spuścizna literacka tego utalentowanego pisarza wymaga poważnej oceny krytycznej, nie zaś nieumiarkowanej apologii".

Problematyka związana z twórczością i działalnością pisarzy lat dwudziestych wysunęła się ostatnimi czasy zdecydowanie na czoło zagadnień rozpatrywanych na łamach radzieckich czasopism literackich. W związku z tym w jednym z artykułów wstępnych *Litieraturnej Gaziety* (z 27 maja br.) zwraca się uwagę na konieczność szerszego potraktowania spraw związanych ze współczesną literaturą radziecką, bieżącą problematyką, nie ograniczając się wyłącznie do omawiania przeszłości literackiej. Otwarta na łamach *Litieraturnej Gaziety* rubryka *Trybuna Przedzjazdowa* ma na celu umożliwienie dyskusji na tematy nurtujące najbardziej radzieckie środowiska literackie.

Problemem, do którego dyskutanci nieustannie powracają, jest sprawa krytyki, w której — jak pisze G. Gizatullin — „po dziś dzień pokutują recydywy wulgarnego socjologizmu". Tym też należy tłumaczyć fakt — stwierdza — „że krytycy nasi i literaturoznawcy prawie nie zabierają głosu na temat warsztatu twórczego pisarza" (artykuł *W centrie wnimanija — litieraturnaja kritika, Litieraturnaja Gazieta*, 5 czerwca br.). Główną przyczynę, dla której radziecka krytyka literacka pozostaje w tyle, widzi on w niskim poziomie przygotowania zawodowego samych krytyków. Uczestnicy dyskusji przedzjazdowej podają przykłady żenująco wulgarnej krytyki, gdzie autorzy artykułów w sposób prymitywny i szkolarski usiłują pouczać pisarzy, jak należy budować schemat powieści czy dramatu, upodobniając się do „laborantów badających wino — ile zawiera cukru i czy nie za dużo w nim kwasu" (Ilia Erenburg). O takiej miernej, schematycznej krytyce pisze O. Wojtinska (*Kompas w litieraturnoj kritikie, Litieraturnaja Gazieta* z 22 maja br.) analizując artykuł N. Tołczenowej o Remarque'u. „Powieść Remarque'a pt. *Czas życia i czas śmierci* — zdaniem Tołczenowej — nie spełnia zadań stojących przed przodującą postępową literaturą, której głównym celem jest aktywna walka o pokój, a nade wszystko zwycięstwo nad mrokiem." „I. N. Tołczenowa — pisze Wojtinska — nawołuje Remarque'a, by uczył się u Hansa Leberechta i Elmara Grina, którzy w swych wojennych powieściach głównymi bohaterami uczynili komunistów czynnie walczących z faszyzmem w imię triumfu życia, obrony i zwycięstwa socjalizmu." Tego rodzaju kryteria oceny dzieła pisarza wywołują zrozumiałe zdziwienie dyskutantów i czytelników.

Inni dyskutanci (jak Mechti Gusiejn:

(*Sczot pisatiela kritikie, Litieraturnaja Gazieta* z 12 czerwca br) domagają się od krytyków sprawiedliwego, życzliwego stosunku do analizowanych utworów, znajomości problemów zawartych w dziele omawianego przez nich pisarza, który oczekuje nie gołosłownych deklaracji, frazesów, lecz logicznej argumentacji krytycznej. „Najlepszym dowodem szacunku do literatury i pisarza jest bowiem rzeczowa argumentacja" — uważa Mechti Gusiejn.

Brak rzetelności pewnych krytyków daje się dotkliwie we znaki młodym, początkującym pisarzom, zdanym na łaskę krytyków-recenzentów, o których niekompetencji pisze Mikołaj Rawicz (*W poiskach formy; Litieraturnaja Gazieta* z 12 czerwca br.) charakteryzując pracę „Konsultacji literackiej" — sekcji istniejącej przy Związku Pisarzy Radzieckich i wydającej opinie o nadesłanych rękopisach. „Wśród rzeczowych recenzji, napisanych ze znajomością rzeczy, nie brak i takich — pisze — które czyta się z rumieńcem na twarzy", bowiem „obok doświadczonych pisarzy w »Konsultacji literackiej« pracują ludzie zupełnie przypadkowi." Jako środek zaradczy Rawicz proponuje powrót do dawnych przedwojennych form współpracy z młodymi pisarzami, metod stosowanych w latach trzydziestych, kiedy to „Konsultacja literacka" znajdowała się przy wydawnictwie „Sowietskij Pisatiel", które systematycznie wydawało zbiory utworów początkujących pisarzy. „Nie na próżno Gorkij swego czasu zorganizował czasopismo młodych o charakterze masowym — *Litieraturnaja Uczoba*. Dlaczego nie wychodzi ono obecnie?" — zapytuje Rawicz. W konkluzji stwierdza, iż najlepszym wyjściem z sytuacji jest „korzystanie z bogatego doświadczenia minionych dziesięcioleci".

Oprócz tych dwóch zagadnień, najczęściej przewijających się w wystąpieniach uczestników przedzjazdowej dyskusji, poruszają oni szereg innych jeszcze problemów mniejszej lub większej wagi, jak problemy polityki wydawniczej, sytuacji materialnej pisarzy i krytyków, zagadnienia profilu czasopism itd. (szczególną uwagę zwrócono na miesięcznik *Inostrannaja Litieratura*, od którego żądano bardziej bojowych, marksistowskich artykułów, wymierzonych przeciwko „pseudomarksistowskim teoriom estetycznym, a szczególnie estetycznym koncepcjom G. Lukácsa").

Dyskusja przedzjazdowa dopiero się rozpoczęła. Sześciomiesięczny okres pozostający do otwarcia zjazdu pisarzy radzieckich winien przynieść wiele jeszcze materiału dyskusyjnego.

René Śliwowski

WIELKI FORMALISTA

Do tego, co o Rubinsteinie powiedzieli arosław Iwaszkiewicz i Zygmunt Myielski, cóż może jeszcze dopisać pióro nuzycznego dyletanta, to pióro, które właśnie trzymam w palcach? Może to nnie usprawiedliwi, że po raz pierwszy y życiu wziąłem je do ręki. Podejrzay jednak jest fakt, że uczyniłem to własnej ochoty, nie zmuszony żadnym bowiązkiem, wprost przeciwnie. Ale ie mogę nie zanotować tego: Rubintein jest pierwszym interpretatorem, tóry mi ukazał rzeczywiste wartości, odzinne strony muzyki. Ażeby powiezieć ściślej i oględniej: Rubinstein okazał mi palcem te strony i te warości muzyki, o które zazwyczaj muiałem się z interpretatorami wykłócać, tóre musiałem im wydzierać, wykralać.

W dotychczasowych przeżyciach muycznych interpretatorzy zawsze mi rzeszkadzali. Rzecz paradoksalna, zadzięczam im wszystko, oni nauczyli nnie miłości do muzyki, oni wprowadzili nutę po nucie w świat Mozarta, Beethovena i Brahmsa, a przecież zawsze uważałem się za wyprowadzonego przez nich w pole, a przeżycie muyczne za „wyinterpretowane". Słuchałem z trudem, jakby spod smyczka Heifetza, Menuchina, Ojstracha, muyki samej, czystej, suchej, nie osłodzonej sentymentem czy po prostu muzykalnością interpretatora. A więc niedzięczność. Tak jak istnieje rozdarcie oezja — poetyczność, tak samo istnieje rozdarcie muzyka — muzykalność. Od interpretatorów żądamy bezinteresowności całkowitej i dobrowolnej, tej bezinteresowności, do jakiej zmusza ich jedna tylko muzyka — Bacha. Bo chyba jeden tylko Bach nie poddaje się grającemu go artyście. Jeden tylko Bach ma środki, by ugiąć przed sobą każdą indywidualność i zmusić ją do posłuchu. I Mozart, i Beethoven, i Brahms, a cóż dopiero mówić o Chopinie, uginają się pod interpretacją, która ich uzupełnia, przeobraża, przestrzega. Oczywiście każdy z nich jest na szczęście w jakimś czy w jakichś swoich utworach nieuległy jak Bach. *Andante* z koncertu fortepianowego *Es-dur* (K. 482) Mozarta jest dla mnie np. tym Mozartem wiecznym, który się nie pozwala przeinterpretować.

Konflikt z interpretacją ma w muzyce olbrzymie konsekwencje. Przecież tylko w muzyce, w niej jednej mamy szanse dotrzeć do czystej, samej formy sztuki. To, co się czasami, i to z poprawkami, udaje w poezji, a co w istocie jest jej nieosiągalnym, czysto teoretycznym celem: stworzenie świata „bezkonfliktowego", gdzie nie ma walki treść-forma, gdzie sama forma jest treścią — w muzyce istnieje naturalnie. W muzyce przecież nie ma nic poza formą, właśnie forma jest jednocześnie tworzywem i stworzeniem. Dramat muzyki polega na czym innym — na niewoli czasu, a więc na nieuchwytności, ustawicznej płynności, immanentnej przemijalności tworzywa, na niemożności utrwalenia, zatrzymania jednego bodaj dźwięku. Obcować z muzyką, to obcować z formą, a więc esencją świata. Dlatego więc wszystkie interpretacje, napełniając formy muzyczne wartościami temperamentu, sentymentalizmu i wszelkimi treściami-propozycjami

przeżywania niszczą lub osłabiają przeżycie muzyki. Interpretacje, interpretatorzy ułatwiają muzykę, dają muzycznemu przeżyciu skalę ludzką, ale za cenę zbyt wygórowaną.

Terenem tego konfliktu jest zawsze Chopin. Forma chopinowska napełniana bywa — wszystkim. Słuchając interpretacji Chopina każdej, nawet najbardziej „europejskiej", odpolonizowanej, przechodzimy przez wszystkie stopnie uświadomienia sentymentalnego. A dla nas, Polaków, to już jest narodowe misterium sentymentalizmu, przed którym się bronimy, ale któremu ulegamy.

Chopina bez interpretacji usłyszałem po raz pierwszy w wykonaniu Artura Rubinsteina. Grał bez tego, co się nazywa duszą. A więc nareszcie. Grał bez zawieszania nut na oczekiwany żal, smętek, bez melancholii, bez cienia, bez najsłabszego echa tego wszystkiego. Chopin Rubinsteina to czysta muzyka, gdzie rytm jest tylko rytmem, gdzie narzędziami wzruszenia są tylko piana i forte, a nie ich interpretacje uczuciowe. I ten Chopin jest właśnie wielkim Chopinem, bezgranicznym, bo nic nie może być w muzyce większego niż to, co stanowi o jej wielkości — forma. Czysta forma bez winterpretowanych w nią treści. I tego Chopina zawdzięczam Rubinsteinowi.

zb

KSIĄŻKI

Niedawno odbyły się w Warszawie w salach Pałacu Kultury i Nauki Międzynarodowe Targi Książki. Niezależnie od handlowej i widowiskowej strony, impreza ta była dla ludzi zainteresowanych książką niezłą lekcją bibliograficzną i edytorską. Andrzej Ziemilski pisał już w *Życiu Warszawy* o imponujących wydawnictwach popularno-naukowych, które wypierają beletrystykę, a przynajmniej stają się jej niezmiernie potężnym konkurentem. U nas powieść, wiersz, dramat królują ustawicznie, królują zarówno w twórczości rodzimej, jak i w polityce przekładowej oraz reedycyjnej. Ziemilski przypomniał wspaniałą przedwojenną Bibliotekę Wiedzy, która jego zdaniem zasługuje w pełni na wznowienie, mimo że we wszystkich dziedzinach nauka poszła znacznie dalej. Oczywiście, że zasługuje: skoro nie ma nic? Ale dlaczego nie ma nic? Jeżeli tłumaczy się tyle bzdur beletrystycznych, dlaczego nie przetłumaczyć dobrej książki popularno-naukowej, od których roi się dosłownie we wszystkich literaturach świata, w radzieckiej, w niemieckiej, we francuskiej. Wydawnictwa rzeczywiście troszczą się o to, żeby nadążyć za tempem rozwoju technicznego, zdają sobie sprawę z tego, że ludzie chcą wyjaśnienia wielkich odkryć, które przecież tak bezpośrednio związane są z naszym losem. W październiku 1957 został wypuszczony pierwszy sztuczny satelita ziemi, a już w grudniu wydawnictwo Hachette zapowiedziało książkę Pierre Rousseau pt. *Sztuczne satelity*, o objętości 192 stron.

Ale nie sama technika jest tematem popularyzacji. Ileż monografii i biografii historycznych, literackich, malarskich, choćby tylko wspomnieć o wydawnictwie „Presses Universitaires", które wydaje świetne metodyczne monografie filozoficzne i literackie, a nawet wielkie syntetyczne monografie całych stuleci: XVIII wiek, XIX wiek, XX wiek, a także wydawnictwa źródłowe i pomocnicze, np. znany słownik pojęć i terminów filozoficznych (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie* André Lalanda). Skarb dla pisarza, który nie będąc specjalistą wciąż ociera się o problematykę filozoficzną. Ten słownik chroni przed dyletantyzmem, przed filozoficznym ple-ple, wskazuje źródła, podsuwa cytaty, formuły.

Oczywiście, większość tych imprez edytorskich ma charakter handlowy i jest trochę obliczona na gust czytelnika gwałtem dorabiającego się kultury i erudycji (nawiasem: taki czytelnik właśnie przeważa w Polsce). Wydawnictwa francuskie prowadzą przy tym obecnie politykę wyraźnie eksportową: Francja eksportuje rocznie książek za ok. 7 miliardów franków. Jest to pozycja bardzo poważna. Dla porównania: eksport perfum, sławnych perfum francuskich, wynosi zaledwie 4 miliardy franków. Kalkulacja książki jest więc inna, nieporównywalna np. z naszą książką, nieporównywalna jest szansa francuskiej książki na świecie. Warto jednakże uprzytomnić sobie, że szansa polskiej książki na świecie jest dziś

stosunkowo ogromna. Polacy są rozproszeni, a przy tym dorabiają się pieniędzy. Chcą utrzymać łączność z kulturą polską, chcą wiedzy o Polsce. Potrzebują więc bardzo wydawnictw typu monograficznego dotyczących polskiej sztuki, polskiego budownictwa, polskiej literatury. Chcą na pewno biografii wielkich ludzi polskich, chcą gromadzić ładne kolekcje typu geograficznego, etnograficznego. W tym zakresie nie ma żadnej polityki. Ciągnie się za włosy nudne albumy, jak np. sławna już *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, gdzie naprawdę nic nie mówiące detale obfotografowane i opisane zostały w sposób zupełnie humorystyczny. Cytowanie podpisów wygląda na dowcip: „fragment lewej nogi", „fragment płaszcza" etc. Na to są pieniądze i środki techniczne. Ale jednocześnie wznawiając wspaniałe *Dzieje kultury polskiej* Aleksandra Brücknera nie daje się ilustracji! Książka, która mówi o obyczajach, o strojach, o budownictwie, o instrumentach muzycznych, o narzędziach pracy, o broni, o piśmiennictwie, o drukarstwie, o sztuce zdobniczej i w ogóle o sztukach pięknych, książka, która jest jedyną w tej chwili encyklopedią historycznej wiedzy o Polsce (zwłaszcza dzięki znakomitym indeksom prof. dra Jana Hulewicza), pomnikowe dzieło o wartości zarówno naukowej, jak i popularnej, a więc jedyne chyba w tym rodzaju u nas, ta książka akurat, która powinna być ozdobą każdej biblioteki, zostaje wydana bez jednej ilustracji, na zwykłym matowym papierze III klasy, w szarej, płóciennej okładce. Gdzież rozum handlowy, panowie z „Książki i Wiedzy"?

Odpowiecie na to: ile musiałaby kosztować ta książka, gdyby się ją wydało tak, jak Trzaska, Evert, Michalski przed wojną? A niech kosztuje! Dzisiaj cena tomu wynosi 70 złotych — śmieszne, tyle, co dobry, zakrapiany obiad. Brückner może kosztować tyle, co nieduży mebel. Można go wtedy sprzedawać na raty, tak jak Słownik Warszawski czy Encyklopedię Radziecką. Taka książka nie powinna być tania. Jeden tom *Historii Polski* kosztuje 50 złotych. Wielkie, zbiorowe dzieło z mnóstwem świetnych ilustracji, z mapami! To jest ¼ koszuli, 1/10 pary butów, krawata w tej cenie nie dostaniesz nawet w Galluksie. A jeszcze rezenzent *Polityki* twierdził, że jak na dzieło o tak masowym zapotrzebowaniu (?) cena jest zbyt wygórowana. Recenzent chce za tanio żyć.

Ale oczywiście nic za darmo: w zamian za te 50 złotych otrzymujemy książkę, która dosłownie rozlatuje się w rękach, cała jest krzywa, źle obcięta, okładka się odkleja, papier nadaje się do popularnych broszur z zakresu ogrodnictwa, a nie do wielkich wydawnictw naukowych.

Wstyd. Proszę przypomnieć sobie przedwojenne wydawnictwa Trzaski, Everta, Michalskiego: *Wielką Literaturę Powszechną, Wielką Historię Powszechną*, tegoż Brücknera... Wstyd jeszcze większy, bo dr Stanisław Lam wydał w Paryżu Brücknera (zdaje się w fotoofsecie) prawie tak samo pięknie, jak przed wojną. Na emigracji, nie za państwowe pieniądze. I kalkuluje mu się. Możemy być pewni, że nie stracił na tym ani grosza.

kij

O DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ

Wydana przez MON seria „Biblioteka Wiedzy Wojskowej" zdobyła sobie rozgłos wybiegający daleko poza grono specjalistów. Wystarczy wspomnieć tak głośne i parokrotnie w naszej prasie omawiane *Wspomnienia żołnierza* Guderiana czy książkę Mikschego *Uwaga: broń atomowa*. Ilością nasuwanych problemów wybija się jednak na czoło gruby tom angielskiego generała z I wojny, J. F. C. Fullera, *Druga wojna światowa. 1939—1945*.

Praca ta, ukończona w roku 1947, jest w zasadzie przeznaczona dla fachowców wojskowych i dotyczy wyłącznie militarno-strategicznego aspektu wojny. Ale właśnie ograniczenie się autora do ścisłych spraw techniki wojennej tym natarczywiej nasuwa refleksje polityczne i historyczne. Czytamy książkę jednym tchem, mimo że jest w wielu miejscach irytująca. Dziwi jednostronność, z jaką omawia Fuller genezę II wojny, upatrując ją wyłącznie w surowości Traktatu Wersalskiego wobec pokonanych Niemiec — chociaż warto przyznać, że Traktat ów, choć z pewnością nie zrodził faszyzmu i Hitlera, bardzo ułatwił propagandę narodowo-socjalistyczną. Oburza nas stosunek Fullera do granic, uzyskanych przez Polskę na

zachodzie w latach 1918—19, a oburzenie dosięga szczytu, gdy autor cytuje z aprobatą lekceważące uwagi Lloyd George'a o „narodzie, który nigdy na przestrzeni całej swej historii nie wykazał zdolności do utworzenia trwałego, własnego rządu". Tym narodem mamy być my. Śmieszny jest upór, z jakim powraca emerytowany generał do wypieszczonej teorii o rewelacyjnej rzekomo wartości bojowej czołgów, zaopatrzonych w specjalne oślepiające reflektory, przeznaczonych do nocnych ataków. Jest rzeczą jasną, że pomysł ten był dobry w warunkach technicznych lat 1914—18, zawiódłby zaś z pewnością wobec takiego rozwoju automatycznej broni przeciwpancernej, minowania zaporowego i obrony radarowej, jaki dokonał się podczas drugiej wojny.

Krytykę i gniewy zostawmy jednak specjalistom. Ciekawsze są inne wnioski, jakie wysnuć może z książki Fullera nawet laik. Pierwsza grupa tych wniosków dotyczy sposobu użycia w walce oddziałów polskich na Zachodzie. Fuller (który nb. dość lekceważąco wyraża się o walkach we wrześniu 1939 r., akceptując nawet śmiesznie niską oficjalną liczbę strat niemieckich: 10.000 zabitych) wymienia te oddziały tylko dwukrotnie: przy okazji bitew o Cassino i pod Arnhem. Jeżeli dodamy do tego obronę Tobruku, Narvik i Falaise, omawiane także przez autora, otrzymamy pięć głównych epizodów wojennych, w jakich brały udział lądowe jednostki polskie, walczące u boku Sprzymierzonych.

Bitwy o Tobruk i pod Falaise nie budziły na ogół dyskusji i mają „dobrą prasę" wśród pamiętnikarzy i historyków. Pozytywnie ocenia je i Fuller: utrzymanie Tobruku pozbawiało armię niemiecko-włoską w Libii cennego portu, chroniło olbrzymie składy zapasów i stwarzało możliwość uderzenia na tyły nieprzyjaciela; Falaise było zaś krwawym rozgromem silnej armii niemieckiej w Normandii „otwierającym drogi przez Francję". Natomiast walki o Narvik, niezależnie od sposobu ich przeprowadzenia, były strategicznym nonsensem i nie mogły mieć wpływu na całość działań w Skandynawii. Kampanię we Włoszech atakuje Fuller najsilniej ze wszystkich wielkich operacji militarnych ostatniej wojny. Była przeprowadzona prostacko i bezmyślnie, przy użyciu czołowych uderzeń, dających wielką przewagę broniącemu się w górzystym terenie przeciwnikowi. Zbombardowanie klasztoru w Cassino, które zmieniło jedną z najsłynniejszych budowli średniowiecza w potężną fortecę z gruzów, nazywa Fuller „nie tyle aktem wandalizmu, ile czystą głupotą z taktycznego punktu widzenia". Oddziałom polskim przyszło wziąć udział w przedsięwzięciu równie trudnym i krwawym, co mało sensownym — tym mniej sensownym, że na dwa dni przed zdobyciem Monte Cassino przez Andersa Kesselring rozpoczął planowe wycofywanie swojej armii. Inną krwawą bitwę, w której formacje polskie odegrały poważną rolę, mianowicie kombinowaną operację wojsk spadochronowych i pancernych pod Arnhem, Nijmegen i Eindhoven, uważa Fuller za celową i częściowo skuteczną, choć jej wyniki był nieproporcjonalne do wielkich strat i choć przeoczono możliwość jednoczesnego desantu morskiego.

Z wyjątkiem bitwy o Cassino, której polscy dowódcy mogli i powinni byli uniknąć, inne operacje były ściśle uzależnione od planów taktycznych i strategicznych naczelnych dowództw angielskich i amerykańskich. Zdumiewać nas może ostrość krytycyzmu, jaki wykazuje Fuller wobec posunięć swoich rodaków i sprzymierzeńców: atakuje Wavella i Montgomery'ego, Eisenhowera i Alexandra, ale przede wszystkim — Churchilla. Na przestrzeni całej książki nie znajdziemy tzw. dobrego słowa o tym wielkim mężu — i choć sam ten fakt świadczy o stronniczości autora, prawie wszystkie jego zarzuty szczegółowe wydają się uderzająco słuszne.

Przede wszystkim Churchilla właśnie obarcza Fuller główną odpowiedzialnością za dwa największe błędy Sprzymierzonych podczas tej wojny: hasło „bezwarunkowej kapitulacji" i taktykę „bombardowań strategicznych", które sprowadzały się w praktyce do masowych nalotów na dzielnice mieszkalne — zrzucenie bomby atomowej na Hiroszimę było punktem kulminacyjnym w stosowaniu tej taktyki. Powie ktoś, że żądanie bezwarunkowej kapitulacji było jedyną słuszną postawą, jaką można było zająć wobec faszystowskiego imperializmu państw Osi. Że każde „warunki" byłyby paktowaniem ze zbrodniarzami i zaborcami, rodza-

jem honorowego kompromisu. Przeciw takiemu stanowisku przemawiają fakty: od zbrodniarzy i ustroju totalitarnego nie trudno się było odgrodzić, kompromis i tak nastąpił po pewnym czasie, a na przykład w Japonii generalnym zastrzeżeniem pokonanych przed bezwarunkową kapitulacją był lęk o los cesarza-boga — który przecież pozostał później na tronie. Ale i to nie jest istotne. Najważniejszym momentem, przesądzającym o szaleństwie idei „bezwarunkowej kapitulacji", jest fakt, że nie była ona wstępnym punktem konkretnego planu, zmierzającego do zasadniczych reform w podbitych krajach. Była tylko przykrywką dla zupełnej bezprogramowości, całkowitego braku planu na przyszłość. Państwa Zachodu wiedziały, przeciwko komu walczą, ale nie wiedziały o co. Rezultatem było przedłużanie się wojny, w której wewnątrzniemieckie siły antyhitlerowskie nie mogły liczyć na porozumienie się ze sprzymierzonymi. Późniejsza „fraternizacja" i kompromisy z eks-faszystami były konsekwencją uprzedniej ślepoty politycznej i braku programu.

Generalnym przykładem bezmyślnego prowadzenia wojny jest stosowanie masowych nalotów na miasta niemieckie (najgłośniejszy z nich zmiótł z powierzchni ziemi centrum Drezna). Fuller nazywa te naloty bezwartościowymi militarnie i głupimi politycznie. Znowu obruszy się ktoś: przecież Niemcy także stosowali mordercze naloty. Fuller jednak, który pomimo bombardowanie Warszawy w 1939 r., pisze: „Może nieco dziwnie wyglądać, jest jednak faktem, że nawrót do wojen okresu prymitywnej dzikości dokonany został przez Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone (...)" — i ma, ogólnie biorąc, zupełną rację. Mniejsza zresztą o odwety: wojna nie powinna być zabawą w „moje na wierzchu", lecz świadomym dążeniem do celu. Gdyby — dowodzi przekonująco Fuller, stawiając za wzór dowództwo radzieckie — tę samą ilość samolotów użyto do transportu wojsk i paliwa albo do bombardowania obiektów komunikacyjnych i kluczowych gałęzi przemysłu, wojna musiałaby skończyć się o wiele wcześniej. Tymczasem straty ludności cywilnej potęgowały zaciekłość obrony, a produkcja wojenna Niemiec wzrastała nieustannie aż do sierpnia 1944 roku, a jeszcze w kwietniu 1945 była wyższa niż w październiku 1942! Mimo setek tysięcy ton zrzuconych bomb, w roku 1943 wyprodukowano w Niemczech 26.000 samolotów, a w 1944 — prawie 40.000! Bombardowania strategiczne okazały się wobec tego „groteskowo nieudanym przedsięwzięciem" — i czym wytłumaczyć masowe rzezie ludności cywilnej, dokonywane przez stronę walczącą przecież w imieniu „wolności i demokracji"?

Wiemy, że zrzucenie bomb atomowych na miasta japońskie „usprawiedliwiane" było chęcią skrócenia wojny i oszczędzenia życia wielu tysiącom żołnierzy. Fuller wykazuje, że przy stosowaniu „bombardowania strategicznego" Japonii popełniono błąd znacznie poważniejszy niż w wypadku Niemiec, bo Japonię łatwo było sparaliżować, niszcząc flotę i zasadnicze połączenia komunikacyjne. Dowodzi dalej, że Japończycy gotowi byli skapitulować już na długo przed szóstym sierpnia 1945 roku — tragiczną datą ataku atomowego na Hiroszimę — i że użycie bomby było militarnie zbędne. Jeszcze 10 sierpnia, dwa dni po ataku atomowym na Nagasaki i wypowiedzeniu wojny przez Związek Radziecki, Japończycy, deklarując gotowość kapitulacji, upominali się o los cesarza — i skapitulowali dopiero po zagwarantowaniu jego nietykalności. Fuller konkluduje: „Zachodnie mocarstwa sprzymierzone prowadziły wojnę na Dalekim Wschodzie oraz w Europie rzekomo w imię sprawiedliwości, ludzkości, chrześcijaństwa. Wygrały ją jednak za pomocą środków, które ją »zmongolizowały«, a tym samym »zmongolizowały« pokój".

Nie można się oprzeć uczuciu goryczy, gdy czyta się tę gniewną i krytyczną relację o zdarzeniach, które poznaliśmy swego czasu z czytanych ukradkiem, z radośnie bijącym sercem, entuzjastycznych komunikatów w jakimś *Biuletynie Informacyjnym* czy *Polska Żyje*. Jakże inaczej widzieliśmy wówczas to wszystko — i jakże się ta „inność" łączyła ściśle z brakiem programu i bezmyślną szablonowością polityki Sprzymierzonych. Wszystkie prawie wspomnienia akowców mówią, choć innymi słowami, o tej samej tragedii toczenia wojny „przeciwko czemuś", a nie „o coś" — tragedii, o której pisze Fuller, niechętny Polsce angielski generał.

Zdzisław Najder

FILOZOF, POETA

Przedwczesna śmierć Tadeusza Krońskiego (14.VII.1907 — 6.VI.1958) osierociła polską filozofię. I tak jak to bywa najczęściej, odszedł wtedy, kiedy miał najwięcej do powiedzenia, kiedy mógł już poświęcić się całkowicie, bez ograniczeń, bez niedomówień interpretacyjnych, ukochanemu Heglowi. Ostatnia jego praca, obszerny, monograficzny wstęp do *Filozofii historii*, była zapoczątkowaniem zaplanowanej nie na arkusze, ale na zagadnienia rozprawy. Przygotowywany obecnie przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe wybór pism Tadeusza Krońskiego ukaże, mamy nadzieję, zakres zainteresowań i indywidualność zmarłego filozofa. Prace jego bowiem, rozproszone po czasopismach i wydawnictwach specjalistycznych, dopiero w całości zebrane zdadzą chociaż aluzyjnie sprawę z oryginalności tego myśliciela, którego tylko nieliczni, najbliżsi przyjaciele mogli w pełni poznać i ocenić. Za życia Tadeusz Kroński, człowiek o nieporównywalnej skromności, wydanie książkowe swoich prac wciąż odkładał, wciąż niezadowolony z dokonań, zapatrzony w dzieło idealne, dzieło swego życia, o którym marzył.

Kroński był oczywiście filozofem w naukowym, uniwersyteckim, hierarchicznym sensie. Jako kierownik katedry historii filozofii nowożytnej na Uniwersytecie Warszawskim był pedagogiem; jako członek komitetu filozoficznego Polskiej Akademii Nauk był badaczem. Pełnił rozliczne, zbyt trwoniące jego siły, funkcje. Zawód filozofa organizował mu życie. Krońskiego-naukowca, Krońskiego-profesora znało i ceniło wielu i uczniów, i współpracowników.

Ale Kroński był także filozofem w tym umarłym już dzisiaj, sokratesowym pojęciu, był tak filozofem, jak tylko jeszcze bywa się poetą; nie specjalistycznie, bezinteresownie usiłował sprzeczności dzisiejszego świata jeśli nie rozwikłać, to ułożyć w system jakiegoś ładu, wykluczającego wszelki dogmatyzm. Był mędrcem, interpretatorem świata. Tego Krońskiego znałem, z tym Krońskim obcowałem i po tym Krońskim płaczę dzisiaj. Tak, gdyż nie mam pewności, czy przygotowywany przez PWN tom jego pism ocali i przekaże tę myśl w oficjalnej filozofii, tę wrażliwość nie dopasowaną do dzisiejszego bezwzględnego świata, wciąż ranioną o jego kanty. A ta myśl i ta wrażliwość to właśnie przede wszystkim, bardziej niż profesura, Tadeusz Kroński. I tutaj jest wieczny dramat przerwanego życia, które zgasło nie wypalone do końca, myśl i wrażliwość w pełni sił, zabite atakiem fizycznego serca.

Spisane prace Krońskiego nie ukażą — to nie jest możliwe, gdyż powstały one w większości wówczas, gdy nacisk dogmatyzmu był niezwykle silny — całej jego myśli, ale zdadzą przynajmniej sprawę ze skali jego filozofowania. A właśnie w pracach nie fachowych, nie specjalistycznych, gdzie nacisk był najsilniejszy, ale w szkicach z tzw. pogranicza filozofii, w szkicach literackich Tadeusz Kroński wyraził się najpełniej. Świetnym literackim piórem Kroński wypowiadał się ostro, polemicznie o zapalnych sprawach współczesnego świata. W literackiej spuściźnie Krońskiego znajdą się piękne niespodzianki. Niewielu wie o tym, że najlepsza, najgłębsza, najwszechstronniejsza polska praca o egzystencjalizmie ukazała się już w 1945 roku: był nią szkic Krońskiego opublikowany w (rzymskiej jeszcze) *Kulturze*.

Szkice ogłaszane pod pseudonimem „Erazm" w łódzkiej *Kuźnicy* odbijały swoim nonkonformizmem od programowego optymizmu tego ośrodka. Repertuar ściśle filozoficznych zagadnień, które Kroński poruszał, wymagałby fachowego omówienia. A nie jest intencją tej notatki dać pełną sylwetkę zmarłego filozofa. To przekracza i zakres pisma, i możliwości podpisanego. Chcę tylko wyrazić żal z odejścia jednego z najżywszych i najoryginalniejszych współczesnych umysłów, z którym miałem szczęście się przyjaźnić.

Dla *Twórczości*, zabiegającej wielokrotnie o współpracę Krońskiego, zmarły filozof przygotowywał szkic o estetyce Hegla. Nad Heglem pracował do ostatnich dosłownie chwil życia.

zb

„FARAON" PRUSA PO CZESKU

Bolesław Prus nigdy nie cieszył się u pobratymców Czechów taką sympatią, z jaką odnosili się oni do jego wielkich współczesnych. Jeżeli popularność mierzyć ilością tłumaczeń, to u Czechów o trzy długości półki bibliotecznej bije Prusa Sienkiewicz, a dość znacznie wyprzedza Orzeszkowa. Dla ścisłości warto dodać, że oboje rozdzierała wcześniejszy Kraszewski, którego powieści historyczne są przez Czechów od lat bardzo chętnie czytane. Poczytnością u Czechów, jeśli idzie o polskich powieściopisarzy, dorównuje Prus Reymontowi, choć wiemy, że w ich ojczyźnie stosunek ten wypada inaczej.

Kiedy niedawno dostaliśmy do rąk nowe — od r. 1899 siódme z kolei — wydanie *Faraona* (Praha 1957) i przewertowaliśmy karty tej arcypięknie wydanej książki, to — dalibóg — oblaliśmy się rumieńcem zawstydzenia. Dość powiedzieć, że tak okazale wydanego tomu dzieła Prusa nie sprezentowało nam dotychczas żadne polskie wydawnictwo. Nie jest to wcale jakaś luksusowa edycja bibliofilska, lecz wydanie przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników, jak świadczy wysokość nakładu (24 400 egzemplarzy!). Choć kosztuje nieco drożej niż ogłoszony w tym samym roku tom prozy Mickiewicza, mianowicie 45 koron, to zapewne rychło zniknie z księgarń w Czechosłowacji. Opracowanie wydawnicze, a zwłaszcza graficzne, książki, nie mówiąc już o trafności doboru i jakości tłumaczenia, jest na takim poziomie, że doprawdy trudno dobrać właściwe słowa uznania dla pieczołowitości wydawców.

Edycja jest dziełem „Našého Vojska", odpowiednika polskiego Wydawnictwa MON, i świadczy nie tylko o dobrej robocie edytorskiej, lecz zarazem o dążeniu do spopularyzowania Prusa, a z nim zagadnień — egiptologicznych. W tym celu dodano do powieści przeszło 10 stron dwukolumnowych objaśnień, poprzedzonych solidnym wstępem egiptologa, dra Zbyňka Žáby. Te *„vysvětlivky"* stanowią swego rodzaju małą encyklopedię egiptologiczną i doskonały komentarz do spraw, które i dla autora *Faraona* były przedmiotem poważnych studiów, podjętych, zanim pod piórem pojawiły się pierwsze zdania powieści. Historyczną wiarygodność wielu szczegółów z dziejów i kultury dawnych Egipcjan, których pełno w dziele Prusa, potwierdzają uwagi specjalisty, tu i owdzie prostującego informacje powieści ze stanowiska współczesnej egiptologii.

Powieść, przełożoną (w roku 1950) przez zasłużoną tłumaczkę literatury polskiej, Helenę Teigovą, opatrzono nadto wstępem polonisty z praskiego uniwersytetu, prof. Karola Krejčego.

Co przede wszystkim uderza w tej czeskiej książce, to wysoce artystyczne kolorowe ilustracje oraz czarne przerywniki i winiety. Wszystkie, utrzymane w typowej dla sztuki egipskiej technice, doskonale imitują znane skądinąd konwencje i styl malarstwa (czy rysunku) Egipcjan i na pewno wzbogacą wyobraźnię czeskiego czytelnika polskiej powieści. Autorem rysunków, oprawy i obwoluty jest Karol Teissig, a inne elementy graficzne (z motywów egipskich, np. skarabeusze, sfinksy, orły itp.) wykonał Karol Vávra.

Jeżeli przypadkiem wpadniemy na pomysł nagradzania powojennych wydań tłumaczeń z literatury polskiej, to nie ulega wątpliwości, że czeski *Faraon* ma wszystkie dane po temu, by zdobyć zaszczytną pierwszą nagrodę.

Michał Witkowski

SUKCESY POLSKIEJ MUZYKI

Wśród wspaniałych recenzji, jakie niby trofea egzotycznej podróży przywiozła do kraju orkiestra Filharmonii Narodowej — jedną z najpiękniejszych palm jest artykuł zamieszczony w belgijskiej gazecie *Le Soir*. Artykuł ten, podpisany inicjałami *P. T.* omawia koncert poświęcony utworom Karola Szymanowskiego.

„Trzeci koncert wspaniałej serii danej przez Filharmonię Warszawską — zaczyna tak swą recenzję *P. T.* — poświęcony był dziełom Karola Szymanowskiego". I tu się sypie litania takich superlatywów pod adresem orkiestry, chóru, solistów, pod adresem Wojtowiczówny, Szczepańskiej, Hiolskiego, Rowickiego — jaką rzadko się zdarza czytać w tego rodzaju tekstach.

Przede wszystkim zaś uderza entuzjastyczny ton recenzenta w stosunku do muzyki Szymanowskiego. Zadziwia-

jące, że kompozytora tego „odkrywa" Zachód w dwadzieścia jeden lat po jego śmierci. Odkrywa z zachwytem i podziwem. Obok trafnej charakterystyki dzieł naszego kompozytora znajdujemy i rzeczy nowe, uderzające — co rzadko się zdarza w recenzjach pisanych zaraz po koncercie. Specjalnie trafne zdaje się być spostrzeżenie — zupełnie oryginalne — iż w *Stabat Mater* Szymanowskiego wyraża się jego kult matki.

Zainteresowanie, jakie wzbudza w tej chwili sztuka i kultura polska, nie ogranicza się do autorów współczesnych. Nie tylko dzisiejsi pisarze Polski stają się jak gdyby stałymi współpracownikami czasopism francuskich (np. *Temps Modernes*) — na fali zainteresowania docierają do świadomości kulturalnej Francji i Belgii nie doceniane dotychczas wartości. Niedawno wielkim odkryciem stał się *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego — teraz znów Szymanowski staje się rewelacją. Obyśmy potrafili umiejętnie wykorzystać tę niezwykłą koniunkturę. A materiału na głębsze zainteresowanie tym, czym my w kraju od wielu lat żyjemy, chyba nam nie zabraknie.

e

DOS PASSOS ANNO 1958

Jean-Paul Sartre powiedział kiedyś o Dos Passosie, że jest to największy pisarz naszej epoki. Istotnie. Trylogia *USA*, ogromny fresk pokazujący życie amerykańskie między rokiem 1900 a 1930, „nieludzka komedia", w której miesza się żywotność z rozpaczą, należy do najbardziej oryginalnych utworów literatury współczesnej. Nad stronicami prozy nerwowej, brutalnej i nieosobistej unosi się potężna wizja New Yorku, uosobienie mechanistycznej cywilizacji, w której człowiek podporządkowany jest nadrzędnej organizacji społecznej. Ta najbardziej reprezentacyjna powieść „straconego pokolenia" stanowi dokument przekształcania się energii w negację w okresie międzywojennym. Tak jak Eliot w *Ziemi jałowej*, Dos Passos ukazuje w swej trylogii pustynię bez wiary, braterstwa i miłości. Jest to równocześnie szczytowe osiągnięcie i graniczny punkt nowego etapu. Książki Dos Passosa z lat 40-tych i 50-tych, pisane pod wpływem rozczarowań politycznych, głoszą klęskę już nie jednostek, ale samych zasad.

Wydana w tym roku powieść, *The Great Days* (*Wielkie dni*), jest dalszym krokiem w bezwyjściowość. Autor utracił dawną gwałtowność i cierpkość, stał się pasywny i zmęczony. Jego bohater, Jo Lancaster, kiedyś chluba dziennikarstwa, dziś goniący resztkami i psychicznie załamany starszy pan, wyjeżdża z przygruchaną dzierlatką do Havany, myśląc, że w obcym otoczeniu potrafi zacząć życie od nowa.

Są to, oczywiście, mrzonki. Przegrany człowiek, ze starą pooraną twarzą, nie może stać się znowu smukłym i wzgardliwym młodym reporterem, przed którym cały świat stał otworem. Kończy się na popijaniu Daiquiri i wypadach w przeszłość.

Elza, młodsza od niego o 30 lat, nastawiona raczej na małżeństwo niż na romans, unika jak może wszelkich zbliżeń. Jest zresztą kobietą bez temperamentu. Alkohol, którym próbuje się podniecić, wyzwala w niej tylko potoki gadulstwa i utyskiwań nad własnymi niepowodzeniami. Dopiero gdy jest całkiem pijana i zapada w sen, Jo może dorwać się do własnych wspomnień i czytelnik poznaje historię jego życia.

The Great Days — to najbardziej ponura powieść Dos Passosa. Zawiera się w niej nieodwracalna, niejako biologiczna klęska, która spotyka człowieka w najmniej spodziewanym momencie. Młodość Lancastera przypadła na najświetniejszy okres Rooseveltowskiego *new dealu*. Miał piękną żonę i wysoko postawionych przyjaciół, którzy zasięgali jego rady. Jego artykuły wpływały na opinię i rządzących. W czasie drugiej wojny światowej widzimy go na najbardziej wysuniętych placówkach, w bombardowanym Londynie, na Pacyfiku, na procesie norymberskim. Wracając do domu, miał w pamięci słowa Wellsa: „Jeżeli wy, Amerykanie, nie możecie znaleźć jakiegoś sposobu na udźwignięcie ciężaru Imperium, jesteśmy zgubieni". Ale powojenna Ameryka przypomina powalonego Samsona. Najlepszy przyjaciel Lancastera, były minister obrony, Roger Thurloe (którego wyraźnym prototypem jest James Forrestal), okrzyczany przez prasę jako podżegacz wojenny, popełnia samobójstwo, skacząc z okna

szpitala. Żona umiera na raka, synowie wyrastają na egoistycznych próżniaków. W ramionach rudowłosej Elzy Lancaster pragnie odzyskać utracony sens życia. Z tego też nic nie wychodzi.

Kiedy pieniądze kończą się, wysyła odrzucającą ciągle jego awanse przyjaciółkę do Chicago, sam zaś oświadcza: „Poczekam tu jakiś czas. Pewnego dnia mogę być potrzebny". W postaci Jo Lancastera Dos Passos, pisarz, który przeszedł długą drogę od lewicowego radykalizmu do antykomunizmu, pokazuje własne zagubienie w nie dającym się pojąć świecie i swoją tęsknotę do wielkich dni, kiedy „wszystkie ryby w morzu były do łapania, cała wódka w pubach do picia i można się było przyjaźnić ze wszystkimi morowymi facetami z całego świata".

Poza kilkoma dobrymi scenami, książka nie daje możliwości szerszego oddechu. Żadnej pasji, żadnej nadziei. Wielki płomień wypalił wszystko, zostawiając tylko gorycz klęski.

at

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Roger Caillois — Esej · Jarosław Iwaszkiewicz — Tatarak · Witold Juliusz Kapuściński — Refleksje z podróży do Argentyny · Andrzej Kijowski — Oskarżony · Zdzisław Najder — Parandowski czyli dola klasyka · Julian Przyboś — Elegia tucholska